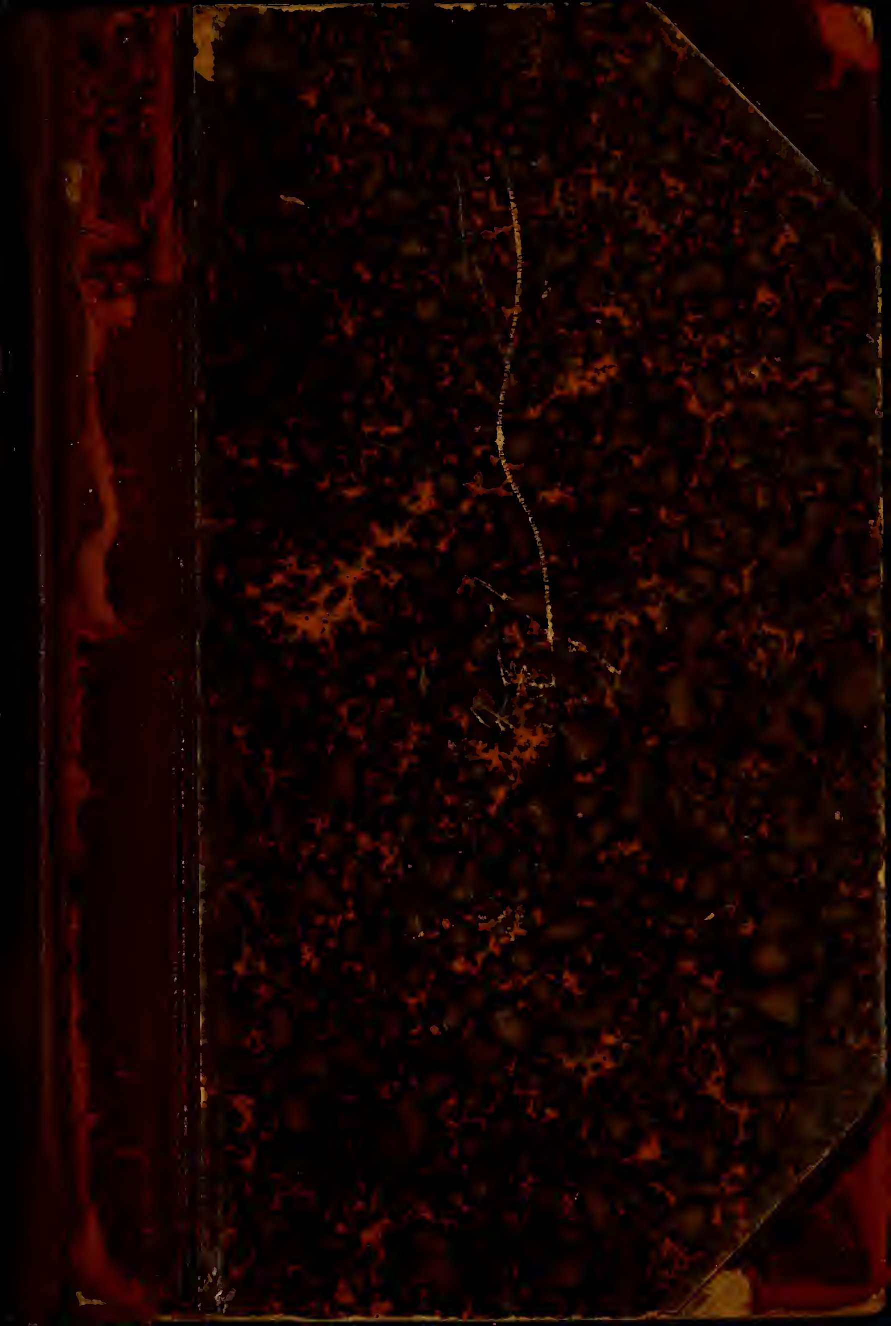
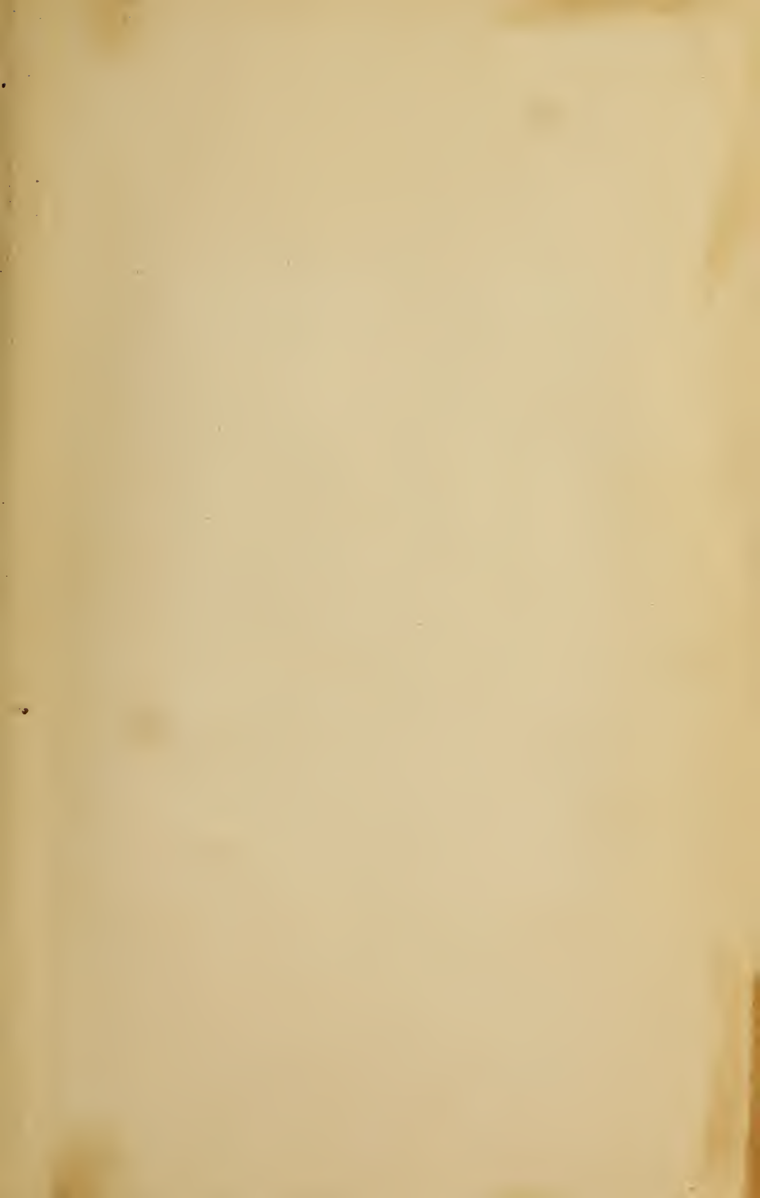
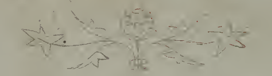



THE LIBRARY OF CONGRESS
1800





Salon-Bibliothek.



Psychologie der französischen Litteratur.

Von

Eduard Engel.



Wien und Teschen.
Verlag der k. k. Hofbuchhandlung Karl Prochaska.



Psychologie

der

Französischen Literatur.





Psychologie

der



Von

Eduard Engel.

Salon-
Bibliothek.

Wien und Teschen.

K. k. Hofbuchhandlung Karl Prochaska.

Meinem lieben Freunde

Léon Duplessis,

französischem Vizekonsul in Königsberg,

in herzlicher Verehrung zugeeignet.

E. E.

Berlin, im October 1884.





Inhalt.





I.

Die französische Sprache.

Im Jahre 1783 setzte die königlich-preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, mit allerhöchster Genehmigung Friedrichs des Großen, einen Preis auf die beste Arbeit „über die Ursachen der Weltherrschaft der französischen Sprache." An der Thatsache dieser Weltherrschaft selbst zweifelte damals weder die preußische Akademie mit ihrem französischen Präsidenten, noch sonst eine gelehrte Anstalt in Europa. Ein geistreicher Franzose, der Graf Rivarol, gewann den Preis durch seine Schrift „Ueber die Universalität der französischen Sprache," — ein liebenswürdiges, bei all seiner philologischen Naivetät recht gescheites Büchlein, welches heute mit Unrecht so gut wie vergessen ist oder höchst bescheiden fortlebt durch ein ihm entnommenes Citat: „Was nicht klar ist, das ist nicht französisch."

Rivarol ließ diesen Satz mit lauter Initial-Buchstaben drucken: er fühlte, daß er in ihm das Geheimniß der Weltherrschaft des Französischen in knappen aber kräftigen Worten ausgesprochen. Wer sich von der natürlichen Abneigung des französischen Sprachgeistes gegen alles Unklare, Verschwommene überzeugen will, der versuche einmal gewisse deutsche philosophische Schriftsteller oder Dichter ins Französische zu übersetzen: Wörterbuch wie Satzbau werden es ihm unmöglich machen. Kant und Schopenhauer lassen sich übersetzen, — Hamann und Hegel sind der französischen Sprache unzugänglich; und das liegt keineswegs an ihrer sogenannten „Armut". Es gibt keinen großen französischen Schriftsteller, dessen Werke eines Commentars zum vollen Verständnisse bedürfen.

Welchen letzten Gründen die einzige Klarheit des Französischen zuzuschreiben ist, läßt sich nur ahnen. Viele seiner andern guten Eigenschaften: die Straffheit der Wortstellung in erster Reihe, die feine Nüancirung der Gewißheit und der Ungewißheit (durch Indicativ und Subjonctiv), — dazu die Mehrzahl seines Wortvorrats hat es mit andern romanischen Sprachen gemeinsam, und dennoch übertrifft es sie alle durch die Schärfe des Ausdrucks für Dinge wie für Gedanken. Die Quellen, aus denen das Französische bei seiner Entstehung schöpfte, kennen wir: sie waren vorzugsweise Latein und Celtisch (Gallisch). Aber dem Latein wird schwerlich ein unbefangener Sprachpsychologe eine ganz besondere

Klarheit zuschreiben: weder seine Formenlehre noch seine Wortstellung, noch seine sonstige Syntax zeichnen sich durch hervorragende Starrheit aus. Zahlreiche lateinische Formen haben „Nebenformen"; die Wortstellung, zumal die in der Poesie, ist alles andere nur nicht regelmäßig, und die Syntax weist annähernd so viele Ausnahmen wie Regeln auf. — Auch dem Celtischen rühmen die Celtologen keine der höheren Eigenschaften des Französischen nach.

Die Mischung der beiden Sprachelemente ist es gewesen, welche dieses wunderbare Werkzeug menschlicher Geselligkeit zu Stande gebracht: das lateinische Material, aufgenommen und verarbeitet von einem celtischen Volke, hat als Kreuzungsproduct eine Sprache erzeugt, welche bis vor Kurzem dieselbe Rolle spielte, wie bis ins frühe Mittelalter das Latein.

Wie so häufig, ist es auch in diesem Falle eine halbsinnlose Phrase gewesen, welche die Physiologie der Franzosen und ihrer Sprache verdunkelt hat: die Phrase von der „lateinischen Race", von den „romanischen Völkern". Die Franzosen gehören nicht zur lateinischen Race, sie sind kein romanisches Volk im ethnologischen Sinne, — so wenig wie Spanier, Portugiesen, Rumänen und französische oder rhätische Schweizer „Romanen" sind. Die Franzosen sprechen zwar eine Sprache, welche überwiegend lateinischen Ursprungs ist, mit einer Syntax, welche vielleicht celtisch, sicher nicht lateinisch, noch weniger fränkisch ist; — aber in ihren Adern rollt das Blut,

welches die Irländer Irlands, die Gälen Schottlands, die „Welschen" von Wales zu ihren Stammesgenossen macht, vermischt mit einigen, aber sehr wenigen Tropfen römischen Blutes. — Daß der alte Adel Frankreichs, aber nur dieser, halbgermanisch ist, dürfte bekannt sein.

Die Engländer sind germanisirte Celten, die Franzosen latinisirte Celten; beide Nationen glänzende Beispiele dessen, was ich „geistige Racenkreuzung" nennen möchte. Entgegen der landläufigen Meinung behaupte ich, daß die Franzosen von den Römern fast nur das Rohmaterial ihrer Sprache empfangen haben, den Wortschatz. Das ist keine Kleinigkeit, denn die celtische Ursprache hat nur wenige hundert Worte, die mächtige fränkische Einwanderung noch nicht tausend zum Französischen beigetragen; alles Uebrige ist römischen Ursprungs. Die griechischen und sonstigen Bestandtheile der Sprache sind verschwindend an Zahl, selbst gegenüber den celtischen und fränkischen Ueberbleibseln.

Dagegen ist das charakteristische Merkmal der französischen Syntax, die klare logische Wortfolge: Subject — Verbum — Object, weder lateinisch noch fränkisch. Ob das Französische sie dem Celtischen verdankt, wird nie entschieden werden; aber daß das Celtische dieselbe Wortfolge zur Regel hatte, ist ein mehr als zufälliger Umstand. Die jetzt gültige französische Syntax stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts; solche Absonderlichkeiten wie der Article partitif z. B. sind erst damals fester Sprachgebrauch geworden, und auch die Wort-

stellung hat erst um jene Zeit die letzten Spuren des fränkischen Einflusses abgestreift.

Neun Kriegszüge hatte Cäsar in den Jahren 59—51 v. Chr. gegen Gallien geführt, ehe er das mutige Volk unter die Botmäßigkeit des Imperium Romanum brachte; in Cultur und Sprache waren die Gallier bezwungen, das Wörterbuch Roms herrschte von Parisii bis Massilia, — aber die innerste Natur des Volkes, seine Volksseele widerstand dem äußeren Druck, ja der eigenen gallischen „Neuerungssucht", wie Cäsar sie nannte. Und wer sich überzeugen will, daß Gallien selbst sprachlich niemals so völlig von Rom unterjocht worden ist, wie die andern Culturvölker romanischer Zunge, der vergleiche das Italienische und Spanische mit dem Französischen auch nur bezüglich des Wörterbuchs. Ich nenne z. B. Formen wie padre gegenüber père, — rè, rey gegenüber roi, — vedere und ver, amare und amar gegenüber voir und aimer, — caro gegenüber cher. Wer Latein kennt, erräth die meisten italienischen und spanischen Vocabeln; mit den französischen sollte ihm das schwerer werden.

Die französische Sprache ist genau so reich wie jede andere Cultursprache, d. h. die Franzosen können jeden ihrer Gedanken, jede ihrer Empfindungen genau so verständlich für Franzosen ausdrücken, wie Deutsche die ihrigen für Deutsche. Ob das Wörterbuch der französischen Akademie in seiner letzten Auflage nur 27000 Wörter enthält gegenüber den 100000 Vocabeln des

englischen Wörterbuchs von Webster oder den vielleicht 250000 des dermaleinst zu vollendenden Grimm'schen Wörterbuchs, — was liegt daran? Einem französischen Schriftsteller haben die Worte noch niemals gefehlt, und man hat nicht gehört, daß die Redner der constituirenden Nationalversammlung während der französischen Revolution, trotz der Fülle der auf sie einstürmenden neuen Ideen, um das treffende Wort verlegener gewesen wären, als die deutschen Redner des Frankfurter Parlaments von 1848.

Der Charakter des Französischen erscheint nur dem Auge des Lateinkundigen lateinisch, — dem Ohre eher griechisch, wie auch seine stilistische Grazie weit mehr ans Griechische erinnert. Die feine, weltmännische Ironie hat schwerlich je zwei bessere Sprachgefäße gefunden als das Griechische und das Französische.

Die französische Sprache ist eine der demokratischsten Sprachen, nicht erst seit der großen Revolution. Der Abstand zwischen der Sprechweise eines französischen Schriftstellers und einer Verkäuferin in den Pariser Centralhallen — wenn sie nicht bei schlechter Laune — ist geringer als der zwischen der Sprache des deutschen Adels und des niedern Bürgerstandes. Und was das Wichtigste: die Kluft zwischen der Schrift- und Drucksprache — und der gesprochenen Sprache aller Stände ist in Frankreich nicht annähernd so groß wie zwischen der Büchersprache und der Umgangssprache selbst der gebildetsten Kreise in Deutschland. Die gesellschaftlichen

Kasten bestehen jenseits der Vogesen mindestens so starr-gesondert wie diesseits; — was sie eint, das ist die nämliche Sprache, an deren liebevoller Pflege alle Stände bewußt oder unbewußt mithelfen. In Deutschland muß man schreiben und drucken lassen, um von Allen verstanden zu werden; wir sprechen mindestens drei sehr verschiedene Sorten Deutsch, je nach der Bildungsschicht, der wir angehören; — in Frankreich sind die Zeitung, das Buch nur die sichtbare Fixirung dessen, was das Ohr überall in fast gleicher Vollendung vernimmt.

Französisch ist vor allem die Sprache der Geselligkeit; es hat die Vorzüge und die Fehler der Vorzüge dieser seiner besonderen Eignung. Die Geselligkeit verlangt Rücksichten, Opfer; das starke Wort könnte verletzen oder mindestens befremden: so tritt denn die feine Andeutung, die Verschleierung ein, welche nichts unterdrückt, aber alles leise verhüllt. Die Sprache umgibt die Gesellschaft mit einem Dunstkreis billiger Höflichkeit, in welchem Empfänger wie Geber sich gleichmäßig wohlfühlen. Durch diese fortgesetzte Uebung und wechselseitige Förderung haben die Franzosen es wirklich dahin gebracht, daß es kaum einen Stoff gibt, — er sei noch so bedenklich, ja geradezu anstößig, — über den sich nicht in guter Gesellschaft ohne Anstandsverletzung zur Not plaudern ließe. Man kann auf Französisch alles sagen, nicht weil die Sprache keuscher ist als andere, sondern weil sie abgeschliffener, vieldeutiger, conventioneller ist. Wer könnte ohne Ekel

die deutsche Uebersetzung gewisser französischer Romane des 18., und nun gar des 19. Jahrhunderts lesen, — im französischen Original sind sie zwar keine angenehme Lectüre, aber sie sind nicht so physisch abstoßend für Auge und Ohr. — In welcher anderen Sprache als in der französischen wäre Gustave Droz' »Monsieur, Madame et Bébé« möglich?! Welch eine Preisgebung allerintimster Geheimnisse einer werdenden Familie, — und dennoch wird kein Leser bei der Lectüre unwillig geworden sein: der Zauber der Sprache läßt ihn vergessen, welche tiefe Unkeuschheit sich unter dem bestechend anmutigen Gewande verbirgt.

In einem Punkte scheint die französische Sprache den Dienst zu versagen: die zartesten Gefühle des menschlichen Herzens, zu deren Ausdruck selbst das Deutsche das Lied benutzen muß, solche Gefühle, wie sie uns aus Göthes, Heines, Uhlands, Storms, Eichendorffs Liedern entgegenklingen, scheint das Französische nicht ausdrücken zu können. Jedoch das liegt nicht an der Sprache: nur die Kunstpoesie Frankreichs entbehrt dieser tiefen Herztöne, und selbst die Kunstpoesie nur in den letzten drei Jahrhunderten, erst seitdem die französische Poesie sich in den Dienst des Hofes begeben und damit ihre ursprüngliche Innigkeit zum großen Theil eingebüßt hat. Bis ins 16. Jahrhundert hinein hatte die französische Sprache auch in der Kunstpoesie alle die Eigenschaften, die wir an der unsrigen rühmen. Hier eine Probe dafür, wessen die französische Sprache an

Innigkeit fähig ist, oder doch einst war, — ein einfaches Liebeslied, welches François Villon (1431—1484) zugeschrieben wird:

Adieu! vous dis, la larme à l'oeil,
Adieu, ma très gente mignonne,
Adieu, sur toutes la plus bonne,
Adieu! vous dis, qui m'est grand deuil.

Adieu, adieu, m'amour, mon vueil (voeu),
Mon pauvre coeur vous laisse et donne,
Adieu! vous dis, la larme à l'oeil.

Adieu, par qui du mal recueil [je recueille]
Mille fois plus que mot ne sonne;
Adieu, du monde la personne
Dont plus me loue et plus me dueil.
Adieu! vous dis, la larme à l'oeil.

Nein, Schuld der Sprache ist es nicht, wenn französische Poesie uns meist den Eindruck der Rhetorik macht; — es ist vielmehr die Schuld der Abwendung der Dichter selbst vom lautersten Quell aller Poesie: vom Volksliede.

In der Volkspoesie, verachtet und vergessen wie sie ist, zeigt die französische Sprache, daß auch sie eine echte Lyrik hätte hervorbringen können, wenn nicht seit den Tagen Malherbe's, des Hofdichters Heinrichs IV., die Schriftsteller die Aufgabe der Poesie in dem mehr oder weniger bewußten Gegensatz zur Volksdichtung gesucht hätten. So oft in der Zeit seit dem Jahre 1600, dem Erscheinen von Malherbe's Gedichten, ein Dichter volkstümliche Töne anschlug, hat die Sprache sich als ein williges Werkzeug dafür erwiesen. Was

kann es z. B. Innigeres und Entzückenderes geben, als das weltbekannte Liedchen des Pagen Cherubin in Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro“:

Mon coursier hors d'haleine —
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!) —
J'errai de plaine en plaine.
Au gré du destrier.

Au gré du destrier,
Sans varlet, n'écuyer;
Là, près d'une fontaine,
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!)
Songeant à ma marraine,
Sentais mes pleurs couler.

Sentais mes pleurs couler.
Prêt à me désoler,
Je gravai sur un frêne
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!
Sa lettre sans la mienne. —
Le roi vint à passer. etc. etc.

Auch bei Victor Hugo finden sich einige Lieder, deren Sprache durch ihren echtlyrischen Tonfall jedes Herz rührt, — und in den seltenen Fällen, wo Alfred de Musset sich an das Volkslied anlehnt, gelingen ihm solche Perlen wie das Lied Fortunio's in »Le chandelier«, dem ein Deutscher kein höheres Lob nachzurühmen weiß als: das könnte deutsch sein —:

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais pour un empire
Vous la nommer.

Nous allons chanter à la ronde
Si vous voulez,
Que je l'adore, et qu'elle est blonde
Comme les blés.

Je fais ce que sa fantaisie
Veut m'ordonner,
Et je puis, s'il lui faut ma vie,
La lui donner.

Du mal qu'une amour ignorée
Nous fait souffrir,
J'en porte l'âme déchirée
Jusqu'à mourir.

Mais j'aime trop pour que je die
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie
Sans la nommer.

Wenn wir Deutschen uns trotzdem hartnäckig einbilden, die französische Sprache sei unfähig zu einer Lyrik, wie wir sie im deutschen Volksliede, in den Liedern Göthes besitzen, — nun, die folgenden Uebersetzungen einiger deutscher Liedeskleinodien, allerdings von einem Meister französischer Uebersetzungskunst, mögen zeigen, daß wir der Sprache der Franzosen Unrecht tun, wenn wir ihr lyrische Begabung oder kurzweg „das Gemüt" absprechen. Eduard Schuré hat in seinem vortrefflichen Buche über das deutsche Volkslied: »L'histoire du *Lied*« (Paris 1868) durch die Tat bewiesen, daß es eitel Vorurteil ist, einer der wichtigsten Culturſprachen den lyrischen Ton abzustreiten.

Hier ist z. B. das Göthe'sche „Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen" — —:

Par la grêle et l'orage
Par la foudre et l'éclair,
Par l'abîme sauvage
Par le ciel sombre ou clair,

Par la neige et le vent
En avant! en avant!
Plutôt souffrir
Mille douleurs
Que de subir
Tant de bonheurs.
Oh! les faiblesses
Qu'ont les coeurs pour les coeurs,
Que d'étranges tristesses
Dans leurs douceurs!

Die Uebersetzung läßt an Treue zu wünschen, — aber kann man in ihrer Sprache den Ton tiefster Empfindung vermissen?

Hier ferner einige Strophen aus dem „Sänger": „Was hör ich draußen vor dem Thor" —:

Qu'entends-je aux portes du castel?
Un luth vibrant qui sonne.
Quel est ce joyeux ménestrel
Dont le doux chant résonne?
Le roi le dit, le page y va,
L'enfant accourt, le roi cria:
Qu'on fasse entrer le barde.

Salut à vous, nobles seigneurs,
Salut, ô belles dames.
Quel firmament! que de splendeurs!
Que d'or et que de flammes!
Mais sous ces lustres éclatants
Fermons les yeux; il n'est pas temps
D'admirer ces merveilles. — —

Je suis l'oiseau, le gai chanteur
De la forêt immense.
Le chant qui jaillit de mon coeur,
Voilà ma récompense!
Mais veux tu me combler encor,
Qu'on me verse en ta coupe d'or
Le vin aux flots de pourpre.

Daß ein Lied von der Gemütsinnigkeit wie in Schenkendorffs „Freiheit, die ich meine, Die mein Herz erfüllt“ sich auf Französisch wiedergeben lasse, — welcher Deutsche möchte das glauben? Klingt aber

Liberté que j'aime
Qui remplit mon coeur —

wirklich so sehr viel weniger gemütvoll und echtlyrisch als das Original? — Und ist ein großer Unterschied zwischen dem stürmischen Schwunge des Arndt'schen „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“ und der französischen Nachahmung? —:

Le Dieu qui fit pousser le fer
N'a pas voulu d'esclaves,
Il mit pour foudre et pour éclair
Le glaive au poing des braves.
Il mit l'audace dans leur coeur
Le verbe dans leur bouche;
Il fit à l'homme un front sans peur
Jusqu' à la mort farouche. — —

O monte, monte, feu sacré
En flamme triomphante!
Notre étendard est arboré,
La liberté le plante.
Exaltez vos coeurs jusqu'au ciel,
Levez-vous tous, courage!
Jurez d'un élan fraternel:
„Il n'est plus d'esclavage!“

So könnte ich wohl noch ein Dutzend tiefempfundener deutschester Lieder in französischer Wiedergabe vorführen; aber ich hoffe, der Leser hat aus diesen wenigen Proben schon so viel gemerkt, — wenn er es noch nicht gewußt haben sollte, — daß die französische

Sprache nicht bloß die Sprache der Salons, der Diplomatie und der Kochkunst ist, sondern sich zum Ausdruck fast alles dessen eignet, was wir für ein ausschließliches Erbrecht unserer Nation zu betrachten erzogen werden. Daß die französische Nationalliteratur nicht oft genug von dieser Eigenschaft ihrer Sprache Gebrauch macht, steht auf einem anderen Blatt; das hängt mit der poetischen Stimmung des Volkes und seiner Dichter zusammen, — die Sprache ist unschuldig daran.

Diese poetische Stimmung ist allerdings grundverschieden von der deutschen; aber darüber nützt ein Streit so wenig wie über den größeren Reiz dunkler Augen oder blauer Augen. Es ist nicht jedem Volke gegeben, über ein Lied wie: „Maikäfer, fliege, Dein Vater ist im Kriege" Tränen aufrichtiger Rührung zu vergießen, und nur Deutsche fragen sich bei einer besonders heiteren Lustfahrt ganz ernsthaft:

> Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
> Daß ich so traurig bin?

Das Französische ist, außer durch seine Klarheit, berühmt durch seine Höflichkeit. Auch hier liegt eine Verwechselung von Ursache und Wirkung vor: es gibt keine noch so höfliche Redensart, die sich nicht aus elegantestem Französisch in elegantestes Deutsch übersetzen ließe. — Aber dem Franzosen ist diese Redensart die Scheidemünze des gewöhnlichen Lebens, und zwar in Folge einer jahrhundertlangen gesellschaftlichen Erziehung; dem Deutschen ist sie ein vollwichtiger Henkel-

dukaten, den man ungern wechselt. An der Sprache kann ein aufmerksames Ohr mehr Culturgeschichte, ja selbst politische Geschichte lernen, als aus dicken Büchern mit Jahreszahlen. Die Sprache ist das Echo der Volksseele.

Das Französische ist eine höfliche, aber keine knechtische Sprache. Man kann in ihr beim besten Willen nicht „untertänigst ersterben" und nur annähernd so etwas wie „allergnädigst geruhen". Selbst zur Zeit des schrankenlosesten Despotismus, unter Ludwig XIV. wie unter Napoleon I., hat der schnörkelhafte Byzantinerstil im Verkehr mit dem Monarchen, wie wir ihn von dem österreichisch-römisch-deutschen Kaisertum leider übernommen haben, keine Nachahmung gefunden. Die französische Sprache hätte auch das, wie alles andere, geleistet, — der Volksgeist ließ es nicht zu. Man vergleiche einmal Briefe Molière's an Ludwig XIV., oder Beaumarchais' an Ludwig XV. und XVI. mit der entsprechenden Correspondenz deutscher Schriftsteller! Ein Brief Molière's an den König in Sachen der Aufführung des „Tartüffe" beginnt einfach und würdig:

„Sire, die Pflicht der Komödie besteht darin, —"

u. s. w., — und schließt:

„Mir genügt es, meine Interessen in den Händen Eurer Majestät zu wissen, und ich erwarte von ihr, mit Achtung (!), alles was ihr darüber zu befehlen gefallen wird. — Molière."

Sehr merkwürdig ist ein gewisser sprachlicher Atavismus im Französischen, eine Art von Rückfall aus

dem höchstgesteigerten Schliff in plumpe Rohheit. In der besten Pariser Gesellschaft kann man alltäglich Wörter hören, bei denen sich einem Nichtfranzosen, zumal einem Engländer oder Deutschen, die Haare sträuben. Ein sehr wohlschmeckendes Backwerk z. B. heißt im Französischen »pet de nonne«; ein leichter Hausrock: »pet-en-l'air«, — und das Wunderbarste ist, daß diese fossilen Ueberbleibsel einer derberen Zeit dem Gehege der zierlichsten Damenzähne ohne jedes Bedenken entströmen. — Zahllos sind ferner die Zusammensetzungen mit dem Worte für einen der unentbehrlichsten Körperteile. Was hat Voltaire geeifert gegen diesen häßlichen Mißbrauch der »Welches«, wie er seine Franzosen nannte, wenn er recht böse auf sie war! Es hat ihm gar nichts geholfen: nach wie vor liest, schreibt und spricht alle Welt in Frankreich von »cul de sac«, »cul de lampe«, »cul de jatte«, und was solcher schamlosdrolligen Zusammensetzungen mehr sind. — Das Wort Cambronne's in der Schlacht bei Waterloo hat bekanntlich ganz anders und zwar viel kürzer gelautet als das classische, aber leider dem Treppenwitz der Weltgeschichte zuzuschreibende: „Die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht." — Welchen abscheulichen Mißbrauch selbst gebildete Franzosen mit Worten wie bigre, bougre und noch schlimmeren fortwährend begehen, sei nur angedeutet. Entschuldbarer, aber immerhin bezeichnend für die zu Grunde liegende Denkart ist die Offenheit des Ausdrucks für sehr berechtigte, aber in der

Umgangssprache andrer Länder vermiedene oder behutsam umschriebene Zustände: eine Französin trägt kein Bedenken, von ihrer grossesse zu sprechen, und in der besten Büchersprache kommt das rücksichtslose enceinte vor, wo der Engländer kaum vom in the family way zu sprechen wagt, der Deutsche sich mit dem poetischen „sich-Mutter-fühlen" aus der Verlegenheit hilft. Ein Franzose hat das Wort: »j'appelle un chat un chat« geschrieben, — man muß der Literatur der Franzosen das zu Gute rechnen, was durch die naivere Denkweise des Volkes über viele natürliche Dinge seine Entschuldigung findet.

Die „Universalität" des Französischen, welche im 18. Jahrhundert Rivarol ihr mit Recht zuerkannte, ist fast so alt, wie die französische Literatursprache überhaupt. Das älteste Poesiedenkmal Frankreichs, die Chanson de Roland, stammt aus der Zeit zwischen 1050 und 1100, und schon zweihundert Jahre später verfaßte Dante's Lehrer, der Italiener Brunetto Latini, ein encyklopädisches Werk in französischer Sprache, weil, wie er selbst in der Einleitung sagte, diese „die in Europa am allgemeinsten bekannte Sprache" sei. Von welchem weltbeherrschenden Einfluß französische Literatur und Sprache im Mittelalter, ja bis tief ins

16. Jahrhundert hinein gewesen sind, lehrt jede Literaturgeschichte.

Alle Welt weiß, wie sehr die politische Centralisation in Frankreich zu Befestigung und Ausbildung der Sprache beigetragen. Seit den frühesten Zeiten französischen Literaturlebens sehen wir, wie die eigentliche französische Sprache, die langue d'oïl, die Sprache Nordfrankreichs und besonders der Isle-de-France alle anderen Dialecte unterdrückt, auch solche, die sich schon literarisch ausgeprägt hatten: das Picardische und das Burgundische. Nachdem vollends durch den entsetzlichen Vernichtungskreuzzug gegen die provençalischen Albigenser die Literaturblüte der langue d'oc, die Poesie und Sprache der Troubadours ausgerottet oder zum verachteten Patois erniedrigt worden, gab es für die Alleinherrschaft des Nordfranzösischen keine Nebenbuhler und keine Schranken mehr. Wie ganz anders in Deutschland, wo ja eigentlich erst durch Luthers deutsche Bibel eine gemeinsame deutsche Sprache geschaffen wurde, und auch da zunächst nur für die Lesenskundigen.

Die Erhebung der französischen Sprache zum Range eines internationalen Verständigungsmittels, zur Diplomatensprache, erfolgte um die Zeit, in welcher Frankreich seine „classische" Literaturperiode sah, als Boileau durch seine Lehre, Corneille durch sein Beispiel eine Art von Canon der Sprache begründeten. Seit dem Friedensvertrage von Nymwegen (1679) hat das Latein endgiltig aufgehört, die Sprache vertragschließender

Mächte zu sein, und noch bis zur Stunde werden Friedens- oder Handelsverträge zwischen zwei Ländern verschiedener Zunge in französischer Sprache abgefaßt. Nur im diplomatischen Notenverkehr ist in neuerer Zeit das Verfahren eingetreten, daß so selbstbewußte Regirungen wie die deutsche und die englische an den französischen Minister des Auswärtigen in ihren Landessprachen schreiben: die erste Bresche in das Bollwerk der „Universalität der französischen Sprache". Daß aber nach wie vor die Sprache vieler, wenn nicht aller, deutscher Höfe und Höfchen, und zwar nicht bloß im Verkehr mit Ausländern, ganz ohne Not die französische geblieben ist, soll nicht verschwiegen werden! — Rivarol, der beiläufig als Flüchtling der Revolution in Berlin gestorben ist, sagt in seiner schon erwähnten Schrift: „Von den Deutschen hat Europa gelernt, die deutsche Sprache gering zu schätzen." Bitteres Wort, und leider noch heute zum Theil berechtigt.

Die Franzosen, diese feingebildeten Chinesen Europas, könnten uns durch ihr Beispiel lehren, wie man seiner Muttersprache Achtung und Verbreitung verschafft. Ihre Selbstgenügsamkeit und Selbstbewunderung hat um ihr geistiges und namentlich ihr literarisches Leben eine chinesische Mauer aufgetürmt, hinter welcher sie nunmehr seit drei Jahrhunderten ein höchst zufriedenes Leben führen und ihre Sprache zu jener Feinheit künstlerischer Ausbildung gebracht haben. Der Franzose vor dem Kriege von 1870 kümmerte sich um die

lebenden fremden Sprachen so gut wie gar nicht, und noch heute ist die Kenntniß fremder Literatur in Frankreich das ausschließliche Besitztum einiger Spezialisten. Auf keinem Theater in Paris — diesem „Hirn der Welt" nach Victor Hugo! — wird ein Stück von Shakespeare, von Schiller oder von einem der Spanier aufgeführt. Nicht aus nationaler Ruhmredigkeit, sondern zur Hervorhebung einer einfachen volkspsychologischen Tatsache führe ich an, daß jüngst in Berlin an einem und demselben Abend an fünf verschiedenen Theatern aufgeführt wurden: „Was ihr wollt" von Shakespeare — „Donna Diana" von Moreto, — „Der Richter von Zalamea" von Calderon, — „Der Revisor" von Gogol, und „Feenhände" von Scribe.

Die Franzosen haben aus dieser anscheinenden nationalen Schwäche viel von ihrer literarischen und sprachlichen Kraft gezogen, und es ist sehr fraglich, ob die jetzt angebahnte officielle Erlernung von Fremdsprachen den zukünftigen Schriftstellern Frankreichs mehr Gewinn als Einbuße an muttersprachlicher Bildung bringen wird!

In Deutschland sind wir jetzt glücklich so weit, daß man im gesellschaftlichen Verkehr die Bildung eines Mannes — und nun gar einer Dame! — nach dem Maße der Kenntniß fremder Sprachen abschätzt; in Frankreich gilt heute wie vor zweihundert Jahren die Vollkommenheit in der Handhabung der Muttersprache als edelster Beweis für die Zugehörigkeit zur

geistigen Auslese der Nation. Ich schwanke keinen Augenblick, mich in diesem Punkte für die französische Auffassung zu entscheiden. In keinem andern Lande der Welt huldigt man so sehr wie in Frankreich dem Grundsatz, daß es kein einziges besseres Erziehungs- und Bildungsmittel gibt als die Muttersprache und wieder die Muttersprache. So ernten denn die Franzosen in der Weltbedeutung ihrer Sprache nur das, was sie weise gesäet haben. Einem solchen in sich kerngesunden Princip verzeiht man selbst einige Ausschreitungen. Dem Durchschnittsfranzosen gilt jede fremde Sprache als ein wüstes »baragouin« (Kauderwälsch) oder ein »charabia«, — d. h. wenn sie unter sich sind, denn bekanntlich gibt es keine nachsichtigeren und geduldigeren Zuhörer des Radebrechens der Muttersprache als die Franzosen. Freilich so weit gehen sie darin nicht, wie wir Deutschen, die wir unbegreiflicher Weise einen besonderen Reiz an der Deutschverderbung im Munde von Ausländern entdecken und dennoch ganz gemütlich singen:

„Muttersprache, Mutterlaut,
Wie so wonnesam, so traut!“

Die Franzosen in Canada sprechen noch heute, nach zwei Jahrhunderten, ihr altes Französisch, — wie viele Deutsche in New-York oder Milwaukee vermögen nach zehnjährigem Aufenthalt drüben noch einen Satz in richtigem Deutsch zu schreiben, wenn sie sich nicht über-

haupt ihrer so wonnesamen und so trauten Muttersprache schämen!

In Frankreich singt man nichts dem schönen Schenkendorff'schen Liede Aehnliches, — aber man lernt seine Sprache von frühester Jugend bis ins Mannesalter, und zwar nicht nur solche Formalien wie die „starke" oder „schwache" Conjugation, wie in Deutschland, sondern alle Heimlichkeiten der Sprache, ihre zartesten Eigenheiten, ihre Höhen und Tiefen. Wie kläglich nimmt sich der Unterricht im Deutschen an einem unserer Gymnasien aus — neben dem im Französischen an einem Lycée! Und wie noch kläglicher die auf vielen Anstalten erzielten Resultate! Ein über allem Zweifel erhabener Zeuge, Karl Hillebrand, sagt in dem Musterwerk unparteiischer Volkspsychologie „Frankreich und die Franzosen" über diesen Punkt: „Ein französischer Primaner schreibt seine Sprache geschmackvoller, componirt namentlich seinen Aufsatz gefälliger und übersichtlicher, als mancher deutsche Schriftsteller." Er hätte hinzufügen können: „und grammatikalisch richtiger." Es klingt wie eine Trivialität und ist doch der Auszug jeglicher Formkritik, was Boileau aus dem Herzen aller französischen Schriftsteller mit den Versen gesagt:

»Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.«

Als Musset einst das ungeheure Verbrechen beging, in einem Verse »tu es« zu schreiben, was nach französischer Verskunst des Hiatus wegen streng verpönt

ist, hielt er es für nötig, sich in einer ganzen Strophe deswegen scherzhaft zu entschuldigen. Ach, kein deutscher Schriftsteller entschuldigt sich, wenn er nach einem Comparativ „wie“ statt „als“ gesetzt, sondern beruft sich, bei Vorhaltungen darüber, auf — Schiller und Göthe; aber er würde sich für entehrt halten, wenn er in einem französischen Brief z. B. geschrieben hätte: »J'ai plus que quarante ans.«

Daß unser Zeitungsdeutsch nachgerade zum Himmel schreit, wissen wir alle. In Frankreich wäre der letzte Winkelblattredacteur sofort um sein Brot, wenn er nicht mindestens grammatisch richtiges Französisch — oft seine ganze geistige Habe — besäße. Ein deutscher Redacteur weiß in 9 von 10 Fällen eher, daß quoique den Subjonctiv regiert, als daß nach „und“ im Deutschen keine Inversion zulässig ist.[1])

Nicht nur im Punkte der nationalen Abschließung gleichen die Franzosen auffallend den Chinesen, sie ähneln ihnen auch durch die Einseitigkeit, mit der sie in der Erlernung ihrer Muttersprache den Anfang und das Endziel ihrer nationalen Bildung sehen. Bis in die unteren Schichten der Bevölkerung hinein kann man die Freude an der eigenen Sprache wahrnehmen; man setzt eine Ehre drein, sich gewählt auszudrücken. Die stillschweigende Voraussetzung jeder literarischen Betätigung ist in Frankreich die, daß man vorzügliches Fran-

---

[1]) Dieser Fehler findet sich sogar in der deutschen Reichsverfassung!

zösisch schreibe. Nicht einen Gegensatz dazu, sondern die Bestätigung bildet die komische Tatsache, daß fast jeder französische Schriftsteller oder Kritiker vom andern behauptet, er verstehe nicht Französisch.

Ohne Schulzwang, bei 50 Procent Analphabeten, steht Frankreich dennoch in der sprachlichen Bildung hoch über den andern großen Culturnationen. Die Sprache ist mehr als irgendwo sonst das geistige Band der ganzen Nation; es ist nicht zu ermessen, wie viel zu dem schnellen, allgemeinen Umsichgreifen neuer Ideen, und allerdings auch revolutionärer Bewegungen, in Frankreich diese fast gleichmäßige sprachliche Durchbildung des Volkes beigetragen. Dabei will ich nicht zu erwähnen unterlassen, daß von den 37 Millionen Einwohnern Frankreichs 11 Millionen noch eine andere Sprache als Französisch sprechen, und zwar hiervon die Mehrzahl neuprovençalisch.

Die „Akademie", von deren Nachahmung man in einigen Kreisen Deutschlands das Heil erwartet, hat in Frankreich wenig zu dem hohen Stande der Sprachcultur beigetragen. Die wahre Akademie der französischen Sprache war stets und ist noch heute der sprachliche Künstlersinn der Schriftsteller. Die Akademie ist eine schöne Decoration, oder vielmehr sie ist ein Symbol: nicht die Akademie hat die französische Sprache künstlerisch ausgebildet, — sondern der künstlerische Sprachsinn der Nation fand seinen symbolischen Ausdruck in dieser Schöpfung Richelieu's. Gefördert hat die Aka-

demie zu keiner Zeit weder die Literatur noch die Sprache; sie hat alles Neue, Hervorragende zuerst verdammt, und niemals war sie wirklich der Sammelpunkt der größten Schriftsteller Frankreichs. Nicht zur Akademie gehört haben unter andern: Descartes, Pascal, La Rochefoucault, Molière, — Rousseau, Diderot, Beaumarchais, — Béranger, Balzac, Flaubert. Daß Alphonse Daudet nicht Mitglied ist, wissen die Leser vielleicht ebenso wenig, wie daß — der Herzog von Aumale Mitglied ist. Die Akademie ist das conservativste Institut Frankreichs: sie hinkt der sprachlichen Entwickelung meist um einige Menschenalter nach. So hat sie z. B. die Einführung des Circumflexes erst im Jahre 1740 gutgeheißen, nachdem er schon über zwei Menschenalter im Gebrauch gewesen. Aehnlich verfährt sie bei der Aufnahme von neuen Wörtern, von denen kein Mensch außer ihr mehr fühlt, daß sie Neubildungen sind. Man kann die Akademie keinesfalls eine Entscheidungsbehörde in sprachlichen Streitfällen nennen, denn ehe sie über irgend eine Frage schlüssig wird, hat der Sprachgebrauch der Schriftsteller und der gebildeten Leser längst entschieden.

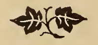
Nein, nicht die Akademie ist es, welche der französischen Sprache ihre hohe Ausbildung gegeben; es ist auch keine vor andern Sprachen bevorzugte natürliche Beschaffenheit der französischen, welche ihr die Weltherrschaft errungen, sondern einzig die politische, literarische und allgemein culturelle Bedeutung der franzö-

sischen Nation. An Wohlklang und Leichtflüssigkeit wird sie vom Italienischen, an Beweglichkeit und Freiheit vom Deutschen, an Energie vom Englischen, an Wortreichtum von den meisten Cultursprachen übertroffen. Die französische Sprache verdankt ihren Hauptvorzug: die Klarheit, auch nicht etwa dem so oft betonten analytischen Charakter ihres Gefüges. Analytisch sind alle romanischen Sprachen, und auch das Englische ist es so sehr, daß Französisch daneben wie eine der „alten Sprachen" sich ausnimmt mit seinen vielen Flexionsformen, namentlich beim Verbum. Selbst das Deutsche wird vom Französischen in der Auflösung der Flexionsformen nicht übertroffen: Formen wie j'aimerai und j'aimerais müssen im Deutschen durch analytische Umschreibungen ersetzt werden; der Subjonctiv stirbt bei uns mehr und mehr ab, das Participium ist bei uns schon geschlechtlos, und was dieses Aufgebens der Flexion mehr ist.

Man sollte sich überhaupt entwöhnen, in der Sprache die Erklärung für die Richtung der Volksseele zu suchen, — vielmehr ist die Denkart einer Nation bestimmend für die Richtung ihrer Sprachentwicklung. Die Franzosen sind ein rationalistisch, nüchtern, phantasielos denkendes Volk; sie legen ihre Gedankenwege behutsam zurück und setzen den Fuß nicht eher vorwärts, als bis der durch den letzten Schritt gewonnene Boden gesichert ist. Der Franzose bildet daher keinen längeren Satz, als die leichte Uebersichtlichkeit zuläßt; er „fällt nicht

aus der Construction", weil der vorangegangene Satz abgeschlossen ist, bevor der Nebensatz beginnt; er läßt das Verbum nicht so lange in der Luft schweben, bis alle andern Satzangelegenheiten wohlgeordnet sind, — mit einem Wort: er spricht klar, weil er klar denkt. Der Umstand, daß es auch einige Franzosen gibt, welche unklar schreiben, beweist, daß es nicht auf die Sprache allein ankommt. Ja, man kann ein Herrscher der französischen Sprache sein und dennoch so unklar schreiben, wie nur irgend ein deutscher Philosoph und Romantiker, — Victor Hugo ist ein Meister auch dieser Kunst.

Ob übrigens nicht auch die längere Herrschaft der Censur in Deutschland zur Versumpfung des Denkens und somit zur Trübung des sprachlichen Ausdrucks beigetragen, ist eine wohl aufzuwerfende Frage.





II.

Charakter der französischen Literatur.

Keine Literatur ist ein so deutliches Abbild der ethnologischen Geschichte eines Volkes, wie die französische. Die Geschichte der Literatur Frankreichs ist die Geschichte des Kampfes zwischen celtischem Geist und römischem Geist. Wie bei einem schönen anatomischen Präparat kann man die beiden neben einander oder durch einander laufenden Nervenfäden des zweifarbigen Gewebes verfolgen. Hier und da zeigen sich schwache Spuren eines dritten, fremden Elements, des germanischen: so athmen namentlich die ältesten epischen Heldendichtungen der Franzosen, die Chansons de geste, germanisches Leben; jedoch nach einer einmaligen üppigen Blütezeit ist es mit dieser Epik für immer vorbei, und Voltaire, welcher von der Literatur des Mittelalters keine Ahnung hatte, durfte mit einigem Recht sagen: die Franzosen haben keinen epischen Kopf.

Die Franzosen fühlen selbst sehr wohl dieses Zwiespältige ihrer Literatur (und auch der bildenden Künste). Sie nennen mit offenbarem Racebewußtsein alle Erscheinungen, welche ihnen als der unverfälschte Ausdruck nationaler Empfindung gelten, —: gaulois. „Welch ein robuster Gaulois!" sagen sie von Rabelais; „welche reizende Gauloiserie"! lautet das Urteil über die Erzählungen Lafontaine's. — Für den Gegensatz zum Genre »gaulois« haben sie kein so scharf ausgeprägtes Wort; sie schwanken zwischen „classisch", „akademisch" und ähnlichen ästhetischen Ausdrücken. Die richtigste Bezeichnung wäre: „römisch"!

Noch weniger als in der Sprache ist in der Literatur die Eroberung Galliens durch die Römer jemals eine vollständige gewesen. In den ersten Jahrhunderten nach der Besitzergreifung durch Cäsar gab es zwar einige Gallier, welche sich ihrer Nationalität gänzlich entäußernd römische Prosa und Verse schrieben: so Ausonius, um den talentvollsten zu nennen; aber sie teilen das Schicksal aller solcher literarischen Ueberläufer, mehr ein culturhistorisches als ein poetisches Interesse zu erregen.

Nur oberflächliche Voreingenommenheit kann in der französischen Literatur im Ganzen betrachtet eine Nachahmung oder Fortsetzung der römischen finden. Scheinbar ist die lange Periode vom Ende des 16. Jahrhunderts bis in die Mitte des 18. eine römische Periode der Literatur, etwa wie ein Durchbruch des lange latent

gebliebenen römischen Blutgiftes. Aber nur scheinbar: jene römische Periode trat nicht in Folge eines unwiderstehlichen Dranges der Geister ein, sondern sie war durch die Renaissance des Altertums in ganz Europa vorbereitet, durch einige rein formale Neuerer gepredigt und endlich durch das Beispiel eines geschmacklosen, unliterarischen Monarchen zur herrschenden Hofmode erhoben worden, welche verschwand, nachdem sein monarchisches System verschwunden war. Man könnte eher behaupten, daß die Franzosen von allen großen Culturvölkern am wenigsten den Einfluß des wahren Geistes des classischen Altertums gespürt haben, daß sie ihre eigene Literaturrichtung, wenige Schwankungen abgerechnet, am strengsten innegehalten haben, vom Ausgang des Mittelalters bis auf unsere Tage. Wie denn überhaupt gründliche Kenner der Franzosen lehren, daß es wenige Völker gibt, die so wenig den Kernbestand ihrer geistigen Nationalität ändern, mögen sie auch noch so oft mit den äußeren Formen in Staat und Cultur wechseln. So war auch die lange „römische Periode" unter den beiden Ludwigen (XIV. und XV.) nur eine ganz äußerliche Nachahmung falschverstandenen Römertums, und auch die hat sich, gemäß dem damals vollendeten Absolutismus und Centralismus, auf Paris oder genauer gesprochen auf die Hofgesellschaft und ihr literarisches Gefolge beschränkt. Sobald der äußere Zwang eines den Römer spielenden Monarchen aufhört, bricht der unverfälschte gallische Geist mit ungeschwächter

Kraft wieder hervor: man stelle sich die Entwickelung dar von Corneille über Molière, Voltaire auf Beaumarchais, und man sieht, wie die siegreich bleibende Tendenz der französischen Literatur die gallische war und ist. — Die Spuren, welche das römische Beispiel in der Poesie Frankreichs zurückgelassen, sind überwiegend auf formalem Gebiet zu finden und werden weiterhin erwähnt werden.

Was ist denn nun der literarische Gaulois, was die berühmte oder berüchtigte Gauloiserie? In neuester Zeit verstehen einige französische Aesthetiker darunter das Vorwalten des geschlechtlichen Witzes, so daß also »Gauloiserie« fast gleichbedeutend wäre mit »Polissonnerie«. Nichts kann einseitiger und historisch falscher sein als diese Auffassung. Es gab ausgezeichnete Vertreter des echtgallischen Geistes, denen geschlechtlicher Cynismus fernab lag, wie z. B. Montaigne, — andere Schriftsteller, auf deren Namen die Brandmarke der sittlichen Rohheit ruht, haben keine Spur von echtem Gauloistum aufzuweisen, so Crébillon.

Der Gaulois ist kein so einfaches Wesen, wie man nach dem allerneuesten Sprachgebrauch meinen sollte. Ich erblicke in dem Mangel an Ernst das Hauptmerkmal des specifischen Galliertums in der Literatur. Der Gaulois will nichts beweisen, sondern er will den Gegenstand nur von allen Seiten betrachten und dann über ihn spotten. Dieser Spott ist gelinder oder schärfer, je nach dem Temperament, — aber er fehlt bei keinem

wahren Vertreter der Nationalliteratur. Durch alle Jahrhunderte hindurch hört man ein helles Auflachen in der französischen Literatur; nur von dem Schriftentum der Zeit nach 1870 behaupten viele Franzosen, daß die gaîté — ein anderes Wort für gauloiserie — aus ihr entschwunden sei. Man ist jetzt bei unsern Nachbarn zur Linken scheinbar sehr ernst geworden, und der simpelste Roman spielt sich jetzt auf das „Wissenschaftliche" und „Experimentelle" hinaus; doch zweifle ich gar nicht daran, daß die Unverwüstlichkeit des celtischen Leichtsinns wieder die Oberhand gewinnen wird. Frankreich hat schon öfter solche kurze Anfälle von Ermüdung des Galliertums erlitten: so unter Ludwig XIV., so unter Napoleon I.; — aber auf Ludwig XIV. folgte die Regierung Voltaire's, und nach dem Sturze Napoleons erklang das Lied der Spottdrossel Béranger. Die Franzosen täuschen sich in dem Punkte nicht über sich selbst: Boileau's Vers:

„Der Franzmann, boshaft von Natur, erschuf das Vaudeville"

und das Witzwort des 18. Jahrhunderts: „Frankreichs Verfassung ist: eine absolute Monarchie gemildert durch das Vaudeville (Spottlied)" — sind Sprüche weiser Selbsterkenntniß.

Die Spott-Literatur Frankreichs ist die größte, welche irgend eine Nation aufzuweisen hat. Ein Franzose, Rabelais, war es, der das schöne Wort gesprochen:

Besser vom Lachen als Weinen zu schreiben,
Ist doch das Lachen das menschlichste Ding.

Schon in der Periode der ernsten Heldenepik (12.—14. Jahrhundert) regt sich die Spottlaune: es gibt mehrere lange Epopöen, welche nichts sind als Parodien dessen, was in den alten Heldendichtungen mit gläubigem Enthusiasmus besungen wurde: selbst Karl der Große, der Mittelpunkt der altfranzösischen Heldengedichte, entgeht der unbändigen Lachlust nicht.

Daß die Dichtung vom Renart (Reineke Fuchs), diese großartigste Satire des Mittelalters, französischem Boden entsprossen, ist durch die neueren Forschungen mehr als wahrscheinlich gemacht: die Namen der wichtigsten Tiere im „Reineke" (z. B. Nobel) sowie die meisten darin vorkommenden Ortsnamen sind französischen Klanges. — Renart der Fuchs ist der literarische Stammvater einer schier unübersehbaren Reihe dichterischer Figuren, die, alle von echten Gaulois geschaffen, besser als die längsten psychologischen und ästhetischen Auseinandersetzungen uns das Wesen des Gaulois körperlich vorführen.

Da ist z. B. die prächtige Schöpfung des Advokaten Patelin in der Farce gleichen Namens, diese Vermenschlichung des ränkekundigen Renart, noch heute eine Lieblingsfigur der literarisch-gebildeten Franzosen. — Bei Rabelais wird daraus der Begleiter des etwas pedantischen Pantagruel, der köstliche Taugenichts in der Hanswurstjacke, der unvergleichliche Panurg, der Held der unsterblichen Anekdote von den „Hämmeln des Panurg". — Molière erfindet seinen Sganarelle, der

namentlich im „Arzt wider Willen" deutliche Spuren des Patelin-Charakters aufweist. Ein Jahrhundert später lebt diese typische Figur mit gesteigerter Kraft auf im Figaro Beaumarchais' und in Diderot's Neffen Rameau's, und selbst der mehr römisch-pathetische als celtisch-frivole Victor Hugo hatte dieses uralten Gallier-geistes einen Hauch verspürt, als er im „Ruy Blas" in der Figur des Don César de Bazan das Höchste leistete, was ihm die komische Muse eingegeben.

Etwas Straßenjungenhaftes, moralisch wie äußerlich Zerlumptes, unglaublich Leichtlebiges; dazu eine starke Portion Frechheit gepaart mit cynischem Witz, ebenso viel Kühnheit wie Feigheit, je nach der Gelegenheit; schrankenloser Egoismus, ein Körnchen Rührseligkeit ertränkt in einem Meer tollster Ausgelassenheit; — das ist der Charakter dieses Universalhelden, der nun schon mehr als 600 Jahre literarischen Lebens zählt und immer noch in stets neuen Menschwerdungen erscheint. Im Figaro und im Neffen Rameau's scheint sie ihre höchste Entfaltung gefunden zu haben, — aber so lange Celtenblut in französischen Dichteradern rinnt, ist eine Ueberbietung selbst jener Figuren nicht ausgeschlossen.

Natürlich mischen sich in die Spottlust noch andere Elemente, aber keine damit in Widerspruch stehenden. Das Vorwiegen des Sexuellen in der französischen Literatur ist viel weniger die Folge einer ungezügelten Sinnlichkeit als der Lust am Lachen: die Franzosen

sind nicht sexuell-leidenschaftlich, sondern sexuell-witzig. Das schamloswitzigste Buch der römischen Literatur, das verrufene Liber Satiricôn (mit der Episode „Das Gastmahl des Trimalchio") — ein Gallier hat es geschrieben: Petronius Arbiter, der Sündengenosse Nero's, gebürtig aus Marseille! Die Schwänke und Liebesaventiuren des Mittelalters, unter dem Namen der Fabliaux bekannt, enthalten nirgends auch nur eine Spur echter, glühender Sinnlichkeit; sie sind schmunzelnd, faunisch-lächelnd vorgetragene Histörchen bedenklichsten Inhalts. Die ewige Zielscheibe des Witzes in diesen Fabliaux ist die Figur des betrogenen Ehemanns; nun, man kennt Molière's „George Dandin", und auch in der neuesten Boulevard-Komödie trägt der Ehemann die wesentlichen Kosten der Heiterkeit selbst des männlichen Zuschauervolks. Auch Rabelais, bei dem kaum eine Seite frei ist von geschlechtlichen Anspielungen oder Deutlichkeiten, hat das Geschlechtsverhältniß entweder knotigderb, ohne jede schlimme Nebenabsicht, oder zur Befriedigung der eigenen und des Publicums Lachlust behandelt; von Leidenschaft, Ernst, oder andererseits von schlüpfriger Nebenabsicht keine Rede.

Aehnlich steht es mit einem der schlimmsten Bücher dieser Art aus alter Zeit: den „hundert neuen Novellen" von Antoine de la Sale (um 1450). Grenzenlose Ungenirtheit, schamloser Witz, aber nichts, was wie sinnliche Anteilnahme an den Personen und Situationen aussieht. — Auch das berühmte »Heptaméron« der Marguérite de

Valois (die „Erzählungen der Königin von Navarra") sind leidenschaftslos geschriebene Schwänke, die da handeln von allerlei Liebesabenteuern zwischen Damen, Herren und — Mönchen. Die Gauloiserie ist, wie man an diesem Beispiel sieht, nicht ausschließliches Eigentum des französischen Männergeschlechtes. Schon dieser Umstand, daß eine hochgestellte, tugendhafte Frau an der geschlechtlichen Literatur einen so starken Anteil hat, könnte das verhältnißmäßig Harmlose dieser Richtung lehren. Man darf sich nur nicht durch solche Nebenströmungen irre machen, wie sie namentlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den scheußlichen Schmutzereien Crébillons des Jüngeren, des Marquis de Sade und in einer Verirrung Diderot's sich offenbaren: dergleichen stammt nicht aus dem wirklichen Wesen der Nation und ist nur die Folge eines besonders verderblichen Beispiels von höchster Stelle (Ludwigs XV.). Uebrigens hat jede andere Literatur, die deutsche nicht ausgenommen, ganz ähnliche Unflätereien aufzuweisen; kein Mann von Geschmack und Sittlichkeit wird zwischen der oberflächlichen, spaßhaften Sinnlichkeit Paul de Kocks — und der sentimental-lüsternen Niedertracht Claurens um die Wahl verlegen sein.

Entscheidend für den ethischen Geist aller Literatur ist selbstverständlich die Auffassung der weiblichen Natur.

Da ich es in diesem Buche nicht mit moralischen Wertschätzungen, sondern mit der Erforschung literaturwissenschaftlicher Tatsachen zu tun habe, so unterlasse ich jede Betrachtung darüber, ob das Weib in der französischen Literatur höher oder niedriger steht als in der deutschen. Das französische Weib der Wirklichkeit ist eben ein ganz anderes als das deutsche, — was Wunder, daß seine Darstellung in der Literatur eine andere ist? „Nicht höher, noch niedriger, sondern anders," hat die Formel ethischer Vergleichung zu lauten, wenigstens solange das Idealweib noch nicht entdeckt ist. Unbenommen bleibt es natürlich einer jeden Nation, das eigene Weib für dieses Idealweib zu halten, und zwar von Rechtswegen. Inzwischen aber steht fest, daß ein Franzose sich nicht für Göthes Gretchen, ein Deutscher sich nicht für Manon Lescaut, noch für Figaro's Suzanne begeistert, — es sei denn der Neuheit wegen, für eine flüchtige Stunde. Verspottet Alexander Dumas Sohn Göthes Gretchen, so nennt die deutsche Aesthetik Manon Lescaut eine Dirne, dieselbe Manon Lescaut, von welcher Alfred de Musset mit schaudernder Bewunderung singt:

> Manon, Sirene, Sphinx; wer möchte dich ergründen, —
> Du dreifach weiblich Herz!

So unendlich schwer ist es, sich von Nation zu Nation innerlich zu verstehen oder auch nur gelten zu lassen.

Zu dem Mangel an Ernst gesellt sich die **Phantasielosigkeit.** Ich meine damit nicht den Mangel an Erfindungsgeist, sondern das Fehlen eines Triebes über die Dinge der Alltäglichkeit hinaus, wie er in der deutschen, aber auch in der englischen Poesie sich so kraftvoll geltend macht. Die Franzosen werfen der deutschen Dichtung vor, sie sei vag, nebelhaft; wir haben der französischen Poesie — nicht vorzuwerfen, aber von ihr zu constatiren, daß sie niemals den Boden der Irdischkeit unter den Füßen verliert und nie aus dem hellen, scharfabgrenzenden Licht der Tagessonne in die mondbeglänzte Zaubernacht zurücktritt, in welcher das geheimste Leben germanischer Poesie erst recht beginnt. Wo französische Dichter phantastisch zu sein versuchten, entsprang dies nicht einer ureigenen Seelenanlage, sondern es war Absicht, und der Leser merkt sie sehr bald. Kunstwerke hat diese studirte Phantastik in Frankreich nicht hervorgerufen, sondern eher Ungeheuerlichkeiten, wie Victor Hugo's „Bug Jargal". „Was nicht klar ist, das ist nicht französisch"; — aber die Poesie des Herzens will keine Klarheit, ihr ist das unbestimmte Dämmerlicht der Empfindung und des Ausdruckes gerade die liebste Beleuchtung. Die französische Poesie mit ihrer Schärfe und Verstandesklarheit sagt alles bis aufs letzte Wort; die deutsche Poesie läßt das Beste von der träumenden Seele ahnen und weist ihr nur die Richtung an, in der es zu suchen ist. Den berechtigten Satz: „in aller Poesie ist ein Körnchen

Unsinn nötig" gibt die französische Aesthetik nicht zu. Ihr steht am höchsten: die Vernünftigkeit, — im Drama, ja in der Lyrik so gut wie in der nüchternen Prosa. Die ganze Aesthetik des classischen Zeitalters mit ihrem Hohenpriester Boileau gipfelt in der Anpreisung dieser Vernünftigkeit. Der höchste Trumpf seiner „Dichtkunst" sind die Verse:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix!

Natürlich hat dem gegenüber die Frage zu lauten: wozu alsdann Verse? warum sich nicht mit der Prosa genügen lassen? — Und wirklich sah auch die classische Aesthetik den Wert der Poesie eigentlich nur in der Besiegung der metrischen Schwierigkeiten, in der Verfertigung recht wohlklingender Verse. Die gelegentliche Auflehnung gegen diese dem innersten Kern des neufranzösischen Wesens entsprungene Theorie und Praxis ist nur die Ausnahme, welche die Regel verstärkt. Was hat es genützt, daß Musset in einem seiner schönsten Gedichte — „Nach einer Lectüre" — mit offenem Hohn gegen Boileau ausruft:

Ma poétique, un jour, si je puis la donner,
Sera bien autrement savante et salutaire . . .
Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner —?

Musset hat seine Poetik zu schreiben unterlassen, und einstweilen und noch für einige Jahrhunderte wird es wohl bei Boileau's „Dichtkunst" in Frankreich sein Bewenden haben.

Diese Vernünftigkeit hat in ihrem Gefolge die Regelmäßigkeit. Die französische Literatur steht seit 300 Jahren unter der Zuchtrute ästhetischer und metrischer Dogmen, die einen zäheren Bestand haben, als die Dogmen der katholischen Kirche in Frankreich. Es ist eines der merkwürdigsten Schauspiele: diese Franzosen, bei denen die Revolution, die Emeute, fast zu einer Staatseinrichtung geworden, beugen sich ohne Widerspruch unter einen Codex von Vorschriften, deren innere Berechtigung durch nichts, namentlich nicht durch den Geist der Sprache zu begründen ist. Die Franzosen sind das revolutionärste, aber zugleich das autoritätsgläubigste Volk; sie haben eine wahre Angst vor der weise gebrauchten Freiheit des Individuums. Daher die schonungslose Herrschaft der Mode, — daher die analoge Erscheinung, daß im literarischen Leben nie mehr als e i n e Strömung während einer gegebenen Zeit erkennbar ist.

Der Franzose ist ein erklärter Fanatiker der Ordnung; nach dem Ausbruch einer Emeute begrüßt er Jeden, der ihm Ordnung schafft — und wäre es mit Kartätschen und Deportationen — als den Retter der Gesellschaft. Die Regelmäßigkeit, mit welcher die französische Verwaltungsmaschinerie in allen Stürmen der Revolutionen ihren gleichmäßigen Gang geht, ist nur zu vergleichen mit der unerschütterlichen Herrschaft der Prosodie und des andern Regelkrams, welchen das „classische" Jahrhundert, das 17., begründet hat. Die

Franzosen feiern ihre classische Literaturperiode nicht als eine des „Sturmes und Dranges“, sondern sehen im Gegenteil in ihr den Sieg der regelrechten, schulmäßigen Correctheit über die eigensinnige Individualität des Mittelalters und der Renaissance. Boileau begrüßt in dem ersten Classiker Frankreichs: Malherbe, den Hereinführer der Ordnung und von ihm datirt er die französische Literatur; — in Deutschland verbinden wir mit dem Gedanken an unser classisches Zeitalter im 18. Jahrhundert den andern an die Auflehnung gegen die Herrschaft der Perücke und des Zopfes: Göthe gegenüber Gottsched! Während aber in Deutschland niemals eine bestimmte Literaturrichtung ausschließlich zu einer Zeit herrscht, während sich bei uns die Grenzen herüber und hinüber verschieben und z. B. das Junge Deutschland mitten zwischen den Neuromantikern steht, — sind in Frankreich die literarischen Strömungen zeitlich so genau von einander abzugrenzen, wie etwa die Zeit der Alleinherrschaft der Crinoline von der des eleganten Schwimmanzuges neuester Mode. Klänge es nicht so bösartig — was gar nicht meine Absicht ist —, so würde ich in der Geschichte von den Hämmeln des Panurg bei Rabelais eine Symbolisirung des französischen Geistes erblicken und die Franzosen eine »nation moutonnière« nennen. Zum Trost kennt der gallische Sprachgebrauch auch ein »mouton enragé«!

Regeln, Gesetze, Traditionen; »cela se dit, — cela ne se dit pas«, — unter solchen Hemmnissen leidet die

französische Literatur, besonders die metrische, nun schon Jahrhunderte lang. Da hat man in der „Poetik" des Aristoteles die Lehre von den „drei Einheiten" des Dramas entdeckt, hat eine Stelle des betreffenden Textes obendrein falsch gelesen und noch falscher verstanden, — und fortan darf auf Menschenalter hinaus kein Dichter es wagen, den dritten Act anderswo spielen zu lassen als den ersten. Alle Welt fühlt den Zwang, selbst Corneille beklagt sich darüber; aber die Regel will es so. Erst als Beaumarchais jeden der fünf Acte seiner „Hochzeit des Figaro" an einem andern Orte sich abspielen läßt, entdeckt man plötzlich, daß die Lebendigkeit der Handlung und die poetische Wahrscheinlichkeit dadurch nur gewinnen, und auf einmal ist die Regel abgeschafft. — Ein andermal wird in dem ästhetischen Treibhaus des Hôtel Rambouillet das Dogma beschlossen und von Boileau verkündet: das Drama dürfe keine christlichen Stoffe behandeln! Man traut seinen Augen nicht, wenn man dergleichen liest. Aber mehr als ein Jahrhundert lang hat dieser Unsinn gläubige Nachbeter gefunden, und der „Polyeucte" Corneille's, vor der Verkündigung jenes Dogmas gedichtet, wurde wegen seiner Ketzerei verdammt als ein Stück mit einem dem Christentum entnommenen Conflict. Es bedurfte des Ansehens Voltaire's, um durch seine »Zaïre« praktisch zu beweisen, daß die Religion ein dramatisches Motiv werden könne wie jedes andere. — O China, Zopf und kein Ende!

Aehnlich geht es mit gewissen Dogmen der französischen Verslehre, die mit dem Wesen der Sprache in offenem Widerspruch stehen. Sie erinnern ohne Zwang an die Verkrüppelung der Chinesinnenfüße. Weil die metrischen Schulmeister des 17. Jahrhunderts die Beobachtung gemacht hatten, daß im lateinischen Vers kein Hiatus geduldet wird und daß zwei aufeinander folgende Vocale am Ende des einen und am Anfang des andern Wortes metrisch zu einer Silbe verschmolzen werden, setzten sie fest — man staune: — eine Aufienanderfolge irgend welcher zwei Vocale in zwei Worten, also ein sogenannter Hiatus, sei überhaupt unstatthaft. Daß die lebendige Sprache sich vor dem Hiatus durchaus nicht scheut, es sei denn, daß zwei ganz gleiche Vocale ihn bewirken, übersahen die Malherbe und Boileau; sie beachteten auch nicht, daß in der Lyrik des 15. und 16. Jahrhunderts, z. B. bei Villon, der Hiatus zweier verschiedener Vocale (z. B. in »voici enfants«) etwas ganz Gewöhnliches war. Und so herrscht denn bis auf unsere Tage in der Poesie die Ungeheuerlichkeit, daß es keinen französischen Vers gibt, in dem so unentbehrliche Worte wie: »tu es«, »tu as«, »tu aimes« vorkommen! Die Franzosen haben das Königtum nach mehr als tausendjährigem Bestehen abgeschafft, sie haben die Religion hinwegdecretirt, — aber das Gesetz über den Hiatus steht in voller Kraft! Auch solche Dichter unterwarfen sich ihm, die das Ueberflüssige und völlig Törichte jenes alten Popanzes

einsahen. Schreibt da z. B. Musset in seiner Abschweifung über Manon Lescaut (»Namouna« I 60) mit fliegender Feder einmal:

> — — Comme toute la vie
> Est dans tes moindres mots! Ah! folle que tu es,
> Comme je t'aimerais demain, si tu vivais!

um in der nächsten Strophe halb ernsthaft, halb spöttisch Verzeihung für den schrecklichen Hiatus zu erbitten.

> J'ai fait un hiatus indigne de pardon.

Er spottet, — aber zum zweiten Mal hat er diesen so natürlichen, so unmerklichen Hiatus in seinen sämmtlichen Dichtungen nicht wieder begangen. Es sind eben nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten. — All die zahllosen andern Fußangeln und Selbstschüsse der französischen Metrik zu beleuchten, ist hier nicht der Ort; die obigen Beispiele genügen.

Aehnliches gilt von den Gesetzen über den Reim. In Frankreich darf Niemand drei männliche Reime auf einander folgen lassen; man weiß nicht, warum; keiner hat's bisher probirt: — Dogma, überall Dogma; oder besser gesagt: Routine, Etiquette, Tradition, drei echtfranzösische Begriffe und Wörter. Daß vollends der Blankvers gänzlich verpönt ist, setze ich als bekannt voraus: eine Tragödie in Versen heißt allemal eine Tragödie in gereimten Versen. Die französische Literatur kennt nur zwei Formen: die Prosa und den Reimvers; sie unterscheidet sich darin von allen andern romanischen Literaturen: das Italienische kennt den Blank-

vers im Drama, das Spanische begnügt sich mit der Assonanz.

Daß diese Starrheit der poetischen Form gar nicht im Geiste der französischen Sprache begründet ist, beweist die Literatur des Mittelalters und der Renaissance; sie ist eine künstlich in die Poesie hineindecretirte Neuerung unglücklichster Art, welche die französische Dichtung langsam aber sicher abgetödtet hat. Der oberflächlichste Kenner der neueren französischen Literatur weiß, daß es heute keine nennenswerte metrische Poesie mehr in Frankreich gibt! — eine ebenso erstaunliche Tatsache wie jene andere, daß eine so glanzvolle Literatur wie die französische mehr als zwei Jahrhunderte ohne Lyrik, ja ohne ein einziges Lied sich hat behelfen müssen!

Die Lyrik, dieser Prüfstein aller Literaturen, ist überhaupt das Schmerzenskind der französischen Dichtung. Man lasse sich nicht durch solche Redensarten täuschen wie: „Bei uns endet alles mit Chansons", — denn unter „Chanson" ist hier das politische Spottlied zu verstehen. Von solchen „Chansons" wimmelt es freilich: aus dem 18. Jahrhundert allein besitzen wir die soeben vollendete, zehnbändige Sammlung des »Chansonnier historique« (Paris 1880—1884); sie enthält fast nichts als Couplets gegen den Hof, das Ministerium und die Clerisei. — Aber das eigentliche Lied fehlt. Es sollte schwer halten, in Frankreich eine Sammlung ernster und edelfröhlicher sangbarer Lieder

zusammenzustellen, wie sie bei uns z. B. das deutsche Studentencommersbuch enthält, — eher ließe sich schon ein Gegenstück zu „Des Knaben Wunderhorn" schaffen, nur müßte man sich dabei auf die Zeit vor 1600 beschränken. Denn besessen hat auch Frankreich eine Lyrik, selbst ganz abgesehen von der Poesie der provençalischen Troubadours, — eine sehr volkstümliche Lyrik, die sich ganz gut neben dem deutschen Volksliede sehen lassen kann; aber sie reicht nicht über das 16. Jahrhundert hinaus, oder da, wo sie sich noch erhalten hat, ist sie zum verachteten Dörflergesange herabgesunken, von dem die vornehme Pariser Literaturgeschichte keine Notiz nimmt. Deutsche Gelehrte: vornehmlich Moritz Haupt, Wilhelm Wackernagel und Karl Bartsch haben zuerst wissenschaftliche Sammlungen solcher altfranzösischen Volkslieder veranstaltet, und vom neueren Volksgesange hat Wilhelm Scheffler („Französische Volksdichtung und Sage", Leipzig 1883—1884) in zwei Bänden vorzügliche Proben geliefert.

Die ältere französische Lyrik wie Epik zeichnet sich vor der neueren aus durch ihre größere rhythmische Beweglichkeit: die Verse sind kürzer und dabei doch mannigfaltiger, die Reimverschlingung ungezwungener und die Sprache freier von pathetischem Schwulst und von Convention. Verse mit nur drei Hebungen sind nicht selten, der zehnsilbige Vers ist der längste überhaupt zulässige. Man sieht: ein ähnliche Metrik wie im deutschen Liede, denn der sechsfüßige (12—13 silbige)

Nibelungenvers war dem Epos vorbehalten. Ja selbst die ältesten französischen Heldenepen kennen nur den acht- und zehnsilbigen Vers; der zwölfsilbige Alexandriner gehört einer verhältnißmäßig neueren Zeit als regelmäßiges Metrum an; er tritt als solches erst im 14. Jahrhundert auf, und auch da vornehmlich im Epos.

Der Alexandriner! In Deutschland ist er zum Schlagwort der franzosenfeindlichen Kritik geworden, — in Frankreich ist er noch immer der fast allein herrschende Vers aller Dichtungsarten. Zu dieser Alleinherrschaft gelangte er durch Malherbe und Boileau, — Villon kannte ihn noch gar nicht. Er ist, man mag sagen, was man will, der entsprechendste metrische Ausdruck der Zeit, in welcher er zum Siege gelangte: was sollte ein so durch und durch der Naivetät entbehrendes Jahrhundert wie das Ludwigs XIV. mit den kurzen, kecken, flotten Versen des 15. und 16. Jahrhunderts anfangen? Die Poesie unter dem „Roi-Soleil" ist in erster Reihe dazu da, ihn, den Geber alles Guten, der Pensionen und Hofhistoriographenstellen, zu besingen, und einen so großen Monarchen besingt man natürlich nicht würdig in solchen kleinen Couplets, wie Villon sie zum Preise der schönen Damen von Paris oder zur Verherrlichung seines eigenen studentischen Zigeunerlebens geträllert. Malherbe bildet den Uebergang von der Metrik der Zeit Heinrichs IV. zu der Ludwigs XIV.: bei ihm überwiegt der Alexandriner noch nicht den acht- und zehnsilbigen

Vers, — während Boileau überhaupt keine andern Verse als Alexandriner geschrieben.

Es gereicht immerhin den französischen Dichtern zum Ruhme, daß sie aus diesem pompösen Hofmetrum ein so gefügiges Werkzeug für die verschiedenartigsten dichterischen Zwecke zu machen gewußt. Denn das steht fest: der Alexandriner ist weit besser als sein Ruf bei der deutschen Kritik. Freilich nicht jener Alexandriner, welcher als schaudererregendes Beispiel bei uns meist citirt wird:

Je chante le héros | qui regna sur la France

aus Voltaire's Henriade, — auch nicht just der Alexandriner der classischen Tragödie. Aber in Alexandrinern geschrieben sind solche Dichtungen wie Musset's „Becher und Lippenrand", „Namouna", „Rolla", „Nach einer Lectüre", dazu viele seiner allergraziösesten und beweglichsten „Comödien und Proverben". In Alexandrinern geschrieben sind die Dramen Victor Hugo's, — aber auch viele der pikantesten Gedichte von Banville und von Baudelaire.

Ein den französischen Romantikern congenialer deutscher Dichter, Ferdinand Freiligrath, hat die beste Verteidigung des verrufenen Versmaßes geschrieben in dem „Alexandriner" betitelten Abschnitt seiner Gedichte; an solche Alexandriner, wenn nicht an die von Musset und Hugo, halte man sich, und nicht an die des 17. Jahrhunderts. Uebrigens finden sich selbst bei

Boileau Alexandriner von überraschendem rhythmischen Schwunge.



Jede Poesie hat die Metren, welche sie verdient. Seit den Zeiten des 17. Jahrhunderts, seit die gallische Muse sich in den Dienst des Hofes begeben und sich die Gunst der Großen durch Oden und Hymnen ersungen, hat sie ihren leichtgeschürzten Gang eingebüßt. Das freie Lied, bei dem der Sänger nicht an die gnädigen, Beifall klatschenden vornehmen Zuhörer dachte, ward zur Declamation, zur rhetorischen Uebung. Seit bald dreihundert Jahren ist die französische metrische Poesie überwiegend Rhetorik, und ihr passendstes Versmaß ist mit Fug und Recht der Alexandriner.





III.

Literarische Strömungen.

Im Eingang des vorigen Abschnitts nannte ich die Geschichte der französischen Literatur die Geschichte des Kampfes zwischen celtischem und römischem Geist und behauptete, daß die siegreiche Tendenz sich dem Celtentum zuneige. Von der Literatur bis zur Zeit der Renaissance gilt dies unbestritten: alles, was das französische Mittelalter Großes und Neues hervorgebracht, atmet celtischen, gallischen, nicht römischen Geist. Und überall da, wo die Franzosen sich selbst überlassen blieben, unberührt von den Einflüssen römischer Literatur, schufen sie Originelles, für die Weltliteratur Fruchtbares: die Heldenepopöen des 11.—13. Jahrhunderts sind die Fundgrube gewesen für die Kunstepik des ganzen mittelalterlichen Europas; die Fabliaux haben in Italien und Deutschland eine endlose leichtfertige

Literatur hervorgerufen; das religiöse Drama, die Wiege des gesammten europäischen Dramas — im Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts ist es entstanden. Selbst das Singspiel und seine moderne Entartung, die Operette, ist französischen Ursprungs: das älteste Singspiel „Robin und Marion" stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Die älteste kunstmäßige Lyrik des Mittelalters — sie trägt den Namen des französischen Troubadourgesanges.

Gallisch ist das Tierepos; gallisch selbst die bedeutendste allegorische Dichtung des europäischen Mittelalters: „Der Roman von der Rose."

Welche andere Literatur hat eine Reihe solcher Geschichtschreiber in so früher Zeit aufzuweisen, wie Frankreich sie besitzt in Villehardouin, Joinville, Froissart und Comines!

Und diese gesammte alte Literatur ist frei von jedem römischen Einfluß, ganz national, ganz gallisch, ganz celtisch!

Da kommt mit der Renaissance, mit der Wiedergeburt der Sprachen und Literaturen Athens und Roms ein neues Element in das gallische Schriftentum; die gleichmäßige, reinnationale Entwickelung wird unterbrochen, und zwar äußert das Gallische bei der Auswahl zwischen Römischem und Griechischem seine größere Wahlverwandtschaft mit Ersterem. Der französische Classicismus ist römischen, der deutsche des 18. Jahrhunderts ist griechischen Ursprungs.

Dem ersten Anprall des Römertums in der Literatur widersteht das durch eine lange Blütezeit (vom 11.—15. Jahrhundert) gefestigte Celtentum. Der größte Schriftsteller der französischen Renaissance: Rabelais, ist zugleich einer der gelehrtesten Kenner des griechischen und römischen Altertums und der trotzigste Gaulois, der je die Feder geführt. Aber Rabelais, einzig in allem, ist auch in dieser Widerstandsfähigkeit gegen das Römertum einzig. Auf ihn folgt die Zeit des Absterbens der Lyrik, auf ihn die gewaltsamen Bestrebungen zur sogenannten „Bereicherung" der französischen Sprache und Literatur durch die römische, wie sie Ronsard und seine Schule predigen. Montaigne, durch Jugenderziehung mehr Römer als Franzose, schafft dennoch die echtfranzösische Prosa, ein unvergängliches Vorbild für alle Nachfolger. In ihm hat das Römertum nur eine künstlerische Ausgestaltung und harmonische Abdämpfung des allzu lebhaften celtischen Ungestüms bewirkt; Montaigne ist ein Celte wie Rabelais, aber ein geschmackvollerer.

Die Ronsardisten, im Herzen gute Gallier, waren die Ersten, die bewußtermaßen römisch-französisch schrieben und das heitere, naive Galliertum eines Clément Marot (1495—1544), des letzten altfranzösischen Lyrikers, zu Grabe trugen. Aber man beachte wohl: mit der Periode Ronsards beginnt die Periode der Hofpoesie für Frankreich. Solange die französischen Dichter sich unabhängig vom Hof erhalten, solange sie mitten in ihrem Volke

stehen und von diesem ihre besten poetischen Anregungen empfangen, so lange sind sie Vertreter gallischen Geistes. Sie werden Pseudorömer von dem Augenblick, da sie eine Hofpension erhalten und jährlich dafür ihr Quantum officieller Lobgesänge abliefern müssen. Mit Ronsard fängt das an, — mit Malherbe wird es fortgesetzt, — mit Boileau wird es zu einer Staatseinrichtung.

Dieses Römertum des 17. Jahrhunderts besteht vor allem in der einseitigen Pflege der schönen, oder vielmehr der correcten Form auf Kosten des Inhalts. Malherbe, Balzac der Aeltere, Voiture haben wenig oder nichts zu sagen, aber über diesem Nichts sitzen sie so lange und feilen daran so fleißig, bis kleine Meisterwerke entstehen ähnlich den Elfenbeinkügelchen, welche die Chinesen so staunenswert geschickt in einander zu schnitzeln wissen.

Und dennoch, auch in diesem römischsten Zeitalter der Literatur bleibt der gallische Saft triebkräftig, und nichts spricht eigentlich mehr für das unausrottbare Celtentum des französischen Geistes als der Umstand, daß alle wahrhaft großen Männer des 17. Jahrhunderts nur zu einem sehr bescheidenen Teil und nur auf Allerhöchsten Befehl den pseudorömischen Mummenschanz mitgemacht haben. Was ganz aufging in falschem Römertum, ist von der Nachwelt vergessen: wer kennt noch Jean-Baptiste Rousseau?! Dagegen Molière: ein Gaulois unvermischten Blutes, — Lafontaine: der gra-

ziöse Gauloiserie-Künstler seines Landes, — Pascal: frei von jedem römisch-rhetorischen Schwulst, in den »Lettres provinciales« Voltaire vorausnehmend, in den »Pensées« ein Vorbild des Hauptvertreters des gallischen Esprit: de la Rochefoucault's.

Ueberhaupt bedarf die Phrase vom Zeitalter Ludwigs XIV. und seinem Segen für die Literatur endlich einer energischen Einschränkung. Nur ein einziger namhafter Dichter gehört wirklich dem „Jahrhundert Ludwigs XIV." (einer Erfindung Voltaires) an: Racine. Alles übrige Neue, Schöne, Große verdankte dem Könige nichts, — und das war ein Glück, denn seine Geschmacklosigkeit in literarischen Dingen wurde nur noch übertroffen durch seine Eitelkeit. Corneille starb zwar unter Ludwig XIV., aber sein „Cid" wurde zuerst aufgeführt zwei Jahre vor der Geburt des Königs! Molière war ein reifer Mann, als Ludwig XIV. den Tron bestieg; sein Talent hatte wahrlich nicht gewartet, bis die Gunst des Königs ihm seine Bahnen wiese. — Lafontaine hat sich sogar der ausgesprochenen Ungnade Ludwigs erfreut.

Aber selbst bei denen, welche der Zeit nach unter Ludwig XIV. ihre höchste Entfaltung erlebt, läßt sich, soweit sie von Bedeutung sind, die gallische Ader verfolgen; selbst unter den beiden Helden der Kanzelberedtsamkeit weist der größere, Bossuet, entschieden die gallische Verve auf gegenüber der correcten, kalten Rhetorik Bourdaloue's. Alles was im 17. Jahrhundert

geistig selbständig geblieben, hat seine Jugend oder seine Mannesblüte vor Ludwigs XIV. Regiment erlebt; der Absolutismus dieses Monarchen zertrat jede eigene Individualität auch auf geistigem Gebiet. Dieser Absolutismus ist es gewesen, der in der Poesie die Herrschaft der Routine begründete und in Boileau den ästhetischen Gesetzmacher nach seinem Herzen fand.

Wie elastisch indessen der celtische Geist der französischen Literatur ist, sehen wir aus der kräftigen Reaction gleich nach des Despoten Tode. Freilich, die volkstümliche Poesie ist todt, das haben die Malherbe und Boileau richtig zu Stande bringen helfen; in der Poesie herrscht die Vernunft, unumschränkt, — „sie allein", wie Boileau so eindringlich gepredigt. Aber inzwischen ist die Prosa erstarkt: Pascal hat ihr Tiefe, de la Rochefoucault schneidige Schärfe und die Waffe der espriterfüllten Antithese verliehen, La Bruyère ihr die Glut verhaltener Teilnahme, das Gährungselement der Andeutung eingehaucht. Da erhebt sie der durch und durch gallische Montesquieu in den Bereich der großen Literatur und macht aus ihr die mächtigste Waffe des 18. Jahrhunderts, den Sturmwidder, womit die celtische Nation das Bollwerk des nach römischem Cäsarenbeispiel errichteten Absolutismus niederwirft. Ist doch die ganze revolutionäre Bewegung des vorigen Jahrhunderts im Grunde ein Kampf der celtischen Nation gegen die nichtceltischen Elemente: gegen den germanischen Adel und das nach römischer Art ver-

despotisirte Königtum. — Montesquieu's »Lettres persanes« (1721) eröffneten diesen echtnationalen Feldzug; sein „Geist der Gesetze" (1748) wurde das Lehrbuch für die angehenden Revolutionäre.

Montesquieu bezeichnet auch dadurch den Anbruch einer Reaction gegen das Cäsarentum, daß er vom Hofe sich nach Möglichkeit fern hielt. Das 18. Jahrhundert ist überhaupt das Zeitalter der Demokratisirung der Literatur, somit das des Sieges des Celtentums. Weder Montesquieu noch Voltaire, und nun gar Rousseau, weder Diderot noch Beaumarchais sind Hofschriftsteller gewesen. Die Literatur hatte nach der Unterbrechung durch das 17. Jahrhundert ihre eigentliche Quelle wiedergefunden: das Gemüt des gallischen Volkes. Was Voltaire von der allgemein-menschlichen Bedeutung Montesquieu's gerühmt: „Das Menschengeschlecht hatte seine Rechtstitel verloren, — Montesquieu hat sie wiedergefunden", läßt sich im engeren Sinne auf Montesquieus Stellung in dem Siegeskampf des Celtentums anwenden.

Vom 18. Jahrhundert ab ist der Ausgang dieses Kampfes nicht mehr zweifelhaft. Die Literatur hat nicht mehr nötig, in den Solddienst des Hofes zu treten: entweder sind ihre Vertreter so vornehm und wohlhabend wie Montesquieu, oder so industriell wie Voltaire und Beaumarchais, oder so mäßig in den Ansprüchen an das Leben wie Jean-Jacques Rousseau und Diderot. So gewinnt denn die französische Lite-

ratur in überraschend kurzer Zeit die geistige und materielle Unabhängigkeit zurück, welche sie im 15. und 16. Jahrhundert, in der Blütezeit des Galliertums, genoß. In der „Encyclopédie" findet die celtische Vernünftigkeit ihren höchsten Ausdruck; das gesammte menschliche Wissen, oder was man damals dafür hielt, wird zum Tagesgebrauch des Durchschnittsgebildeten hergerichtet. Es gibt nichts mehr, was der menschlichen Vernunft unzugänglich ist; über die schwierigsten Probleme der Philosophie trägt eine bequeme „Aufklärung" spielend hinweg, — und das um dieselbe Zeit, in welcher Immanuel Kant sich mit den Geheimnissen des „Dinges an sich", mit den Problemen von Raum und Zeit, und mit der Erforschung der Grenzen der menschlichen Erkenntniß abquält.

Nur noch einmal drohte der natürlichen Entwickelung des celtischen Frankreichs eine Störung: das Cäsarentum Napoleons I. lähmte für kurze Zeit die nationale Literaturbewegung. Fast sieht es aus, als ob die Boileau und Fénélon auferstehen sollen: die Langweile des Lehrgedichts und die Stelzbeinigkeit des classischen Dramas feiern ihre letzten Triumphe. Aber das vollzieht sich geräuschvoll an der Oberfläche; aus dem Schoße der Nation ringen sich die neuen Menschen einer neuen Zeit: in den von Napoleon I. gegründeten Lyceen militärischen Zuschnitts wachsen die Romantiker heran, welche mit dem classischen Dramenplunder gründlich aufräumen werden, und unter dem Donner der

Schlachten werden jene unruhigen Geister geboren, von denen Musset im Eingang zu seinen „Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts" spricht: „eine Generation — glühend, bleich, nervös, zwischen den Schlachten empfangen." — Béranger hat schon unter dem Tyrannen seine frohe Leier gestimmt und in dem „König von Yvetot" sich als den vollendeten Gallier gezeigt. Victor Hugo und Alfred de Musset tragen noch Kinderschuhe, aber solche Kinder wachsen schnell auf. — In der Prosa ersteht in Paul-Louis Courier ein Nachkomme Rabelais', Montaigne's, de la Rochefoucault's und Beaumarchais': der Meister der feinen Satire, ein Spötter mit ernstem Gemüt und begabt mit der Meisterschaft über das Wort.

Die neuere Entwickelung liegt klar vor Augen: sobald die Romantiker der Routine zu verfallen drohten, erfolgte abermals ein Vorstoß des Galliertums, denn als dessen Verkörperung sehe ich den sogenannten „Realismus" an, welcher mit Balzac begann und über Flaubert und die Brüder Goncourt zu Zola führte. In der eigentlichen Poesie ist leider seit den Romantikern keine Neubelebung erfolgt, — die Prosa beherrscht gegenwärtig die französische Literatur fast ausschließlich.

Das ist in ganz flüchtigen Umrissen ein Bild der Entwickelung des Celtentums in der Literatur durch die Jahrhunderte. Dieses Bild zeigt uns aber noch eine andere Erscheinung: keine zweite Literatur Europas hat eine so ununterbrochene Blüte gehabt wie die

französische. Vom 11. Jahrhundert bis heute — nirgends eine so klaffende Lücke, wie Deutschland sie z. B. im 17. Jahrhundert, England in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18., Italien im 17. und 18. Jahrhundert aufweist. Das 17. Jahrhundert hat zwar der französischen Literatur eine andere Richtung für einige Zeit gegeben, aber eine Pause trat nicht ein; die Kette blieb geschlossen von Rabelais über Montaigne zu Lafontaine, Molière, Montesquieu und Voltaire. Einzelne Register des großen Instruments verstummen für Perioden: so die Lyrik im 17. und 18. Jahrhundert, das Drama in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dann später während der Revolution, — aber die Gesammtwirkung wird dadurch nicht gestört.

Abgesehen von der eigenen literarischen Lebenskraft der Nation hat dazu beigetragen das Ansehen, welches die literarische Beschäftigung in Frankreich stets genossen hat. In keiner Literatur finden wir so viele fürstliche und hochadelige Schriftsteller wie in der französischen: es wimmelt in ihr von Königen und Königinnen, Fürsten, Herzögen und herab bis zu den simpeln Grafen. Ich denke nicht hoch von der Bedeutung Ludwigs XIV. für die Literatur seines Landes, — aber mir scheint ein Unterschied zu seinen Gunsten zu bestehen zwischen der Art, wie er jeden talentvollen Schriftsteller ohne Weiteres als hoffähig behandelte, und der Art der deutschen Höfe, zu denen Schriftsteller nur dann Zutritt haben, wenn sie außerdem Premierliente-

nants-Rang in der Armee einnehmen. Friedrichs des Großen Verhältniß zur deutschen Literatur ist bekannt; ihm entging selbst Lessings „Nathan der Weise", der doch so sehr zu seinen eigenen toleranten Ansichten gestimmt hätte, und Göthes „Egmont", Schillers „Cabale und Liebe" waren für ihn nicht vorhanden. In Frankreich war die Literatur lange Zeit überwiegend der Pflege der höchsten Stände anvertraut, — in Deutschland sind es noch heute die Mittelstände, welche schaffend oder genießend zu der Literatur in Beziehung stehen: daher der mehr weltmännische Geist der französischen, der oft etwas spießbürgerliche Charakter der deutschen Literatur.

In Frankreich ist die Wechselwirkung zwischen Autor und Publicum eine viel größere als irgendwo sonst. Bei uns schreibt jeder zunächst für sich und allenfalls für ein paar vertraute Freunde, in Frankreich ist alle Schriftstellerei des Publicums wegen da. Der Autor will nicht sich selbst leben, sondern er will auf Andere wirken. Hier macht sich die Bedeutung des höher entwickelten Gesellschaftslebens in Frankreich, die Herrschaft des Salons geltend: aller französischen Literatur haftet etwas von der Urbanität der geselligen Unterhaltung an. Das hat Göthe gefühlt, er der niemals in Paris gewesen, als er zur Zeit der französischen Romantik schrieb: „Die Franzosen verleugnen ihren allgemeinen Charakter auch in ihrem Stil nicht. Sie sind gesellige Naturen und vergessen als solche nie das Publicum, zu dem sie reden; sie bemühen sich klar zu

sein, um ihre Leser zu überzeugen, und anmutig, um ihnen zu gefallen."

So ist es gekommen, daß französische Literatur einerseits ausschließlich Pariser Literatur heißt, — denn die Provinz hat keine Gesellschaft; sie hat überhaupt keine andere Aufgabe, als Paris mit neuem Menschenmaterial und mit des Leibes Notdurft zu versorgen; — daß sie andrerseits mehr und mehr zur Literatur der Prosa wird. Die Literatur der großen Poesie ist sie vielleicht niemals gewesen. Sie hat kein einziges metrisches Werk zu dem bescheidenen Dutzend von Büchern hinzugetan, welches seit Homer das gemeinsame Erbgut der literarisch gebildeten Menschheit ausmacht! Selbst ein einsichtiger Franzose wird nicht wagen zu behaupten, daß seine Literatur ein einziges Werk besitze wie Homers Odyssee, Aeschylus' Prometheus, Sophokles' Antigone, Aristophanes' Vögel, Dantes Göttliche Komödie, Shakespeares Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Byrons Don Juan und Kain, Göthes Faust, Schillers Don Carlos, Heines Buch der Lieder. Dafür ist aber die französische Literatur unbestritten die erste Prosaliteratur: im Roman, im Prosadrama, ja selbst in der wissenschaftlichen Literatur, soweit diese zur Nationalliteratur gehört. In Frankreich bemüht sich jeder Mann der Wissenschaft, der außerhalb des Kreises der Specialisten etwas gelten will, zur „schönen Literatur" zu zählen: Renan, Taine, Michelet, überhaupt alle Historiker von Ruf gehören in Frankreich mit

vollem Recht zur kunstmäßigen Literatur. Man mag gegen die Wissenschaftlichkeit der Franzosen vorbringen was man will, — sie verstehen es jedenfalls besser als wir, ihre Wissenschaft dem großen gebildeten Publicum zugänglich zu machen.

Die französische Presse ist inhaltlich die armseligste, die man sich denken kann: die Welt reicht ihr nur bis zu den Festungsgräben von Paris, — während bekanntlich die deutsche Presse überall besser zu Hause ist als in der eigenen Heimat und sich selbst eine Prügelei zwischen zwei Pariser Theaterdirnen telegraphisch melden läßt. Aber in der Form sucht die französische Zeitung ihres Gleichen. Diese Form ist es, welche der französischen Presse und Literatur eine Verbreitung verschafft außer allem Verhältniß zu ihrem Gehalt. Wenn man vorzugsweise in Deutschland und in Rußland die neueste französische Literatur in so colossalen Mengen einführt, so ist es die instinctive Ueberzeugung von dem Minderwert der eigenen Form, die dazu antreibt; denn inhaltlich übertreffen unsere deutschen Novellisten, ja selbst die russischen das Meiste dessen, was gegenwärtig wieder einmal alle Welt zum Publicum der Pariser Schriftsteller macht. Ob diese mit Gier verschlungenen Bücher auch nur ein einziges neues Moment in die Kunst einführen, ist dabei gleichgültig, — die Form täuscht selbst die Neugier.

Auch in diesem Augenblick spielt Frankreich wieder die Rolle, welche es so oft gespielt: die des

Verbreiters von Ideen, deren Entstehung nicht ihm zu verdanken ist. Diese vulgarisatorische Tätigkeit hat im vorigen Jahrhundert ihre höchsten Triumphe gefeiert: Voltaire hat mehr neue, aber nicht ihm eigene, Ideen in Umlauf gesetzt, als ganze Nationen in vielen Jahrhunderten. Er war es, der — nach Montesquieu's Vorgang — zum Verbreiter der „Aufklärung", des „Freidenkertums" wurde, die doch beide aus England stammten. Wer denkt aber heute bei „Freidenker" oder »Libre penseur« an Collins, Shaftesbury, Locke und Toland? Voltaire hat geerntet, wo diese gesäet hatten. — Den Shakespeare hat Voltaire zwar nicht allein entdeckt, denn schon vorher war man hier und da in Deutschland auf ihn aufmerksam geworden; aber schwerlich hätte ohne Voltaires Streitschriften wider Shakespeare selbst Deutschland sich so lebhaft um diesen bekümmert. Die erste deutsche Shakespeare-Uebersetzung (die von Wieland) ist nach Voltaires Feldzug gegen Shakespeare entstanden.

Aehnlich geht es mit dem „Realismus", der, wenn man dem Lärm der französischen Presse glaubte, eine nagelneue Erfindung und zwar Frankreichs wäre. Das ist ja auch einer der echtgallischen Züge: die Welt bei sich anfangen und bei sich enden zu sehen. Von dem Realismus des englischen Romans im 18. Jahrhundert (Fielding, Smollett, Sterne) hat der Durchschnitts-franzose natürlich nichts kennen gelernt; George Eliots Realismus ist ihm selbst dem Namen nach unbekannt; Jean Pauls „Siebenkäs", ein Meisterwerk des poetischen

Realismus, hält er, wenn er ihn überhaupt je nennen gehört, gewiß für ein besondere Art Käse, etwa eine Abart des »Petit suisse«. Turgenjew kennt man in dem kleinen literarischen Freundeskreise, dem er in Paris angehörte, bestehend aus Daudet, Zola, Goncourt, — darüber hinaus hat man jetzt vielleicht schon seinen Namen vergessen. Aber das macht ja eben die Stärke der Franzosen aus, daß sie sich ganz allein in der Welt glauben, oder doch sich selbst für die Leute auf der Bühne, die übrigen Bewohner des Planeten für ihre Zuschauer halten, und demzufolge so viel Lärm verüben, daß alle Welt schließlich aufmerksam wird und sich wirklich zu ihrem Publicum macht. Die hundert und mehr Auflagen, deren sich französische Bücher berühmen, sind zur großen Hälfte vom Buchhandel Deutschlands, Oesterreichs, Rußlands und Italiens bestellt worden.



In sehr gelehrten Büchern liest man, daß die celtische Race vor den andern Racen dahingeschmolzen sei, wie Schnee vor der Sonne, und beruft sich dabei auf die Celten Englands, die angeblich ganz ausgestorben seien, und auf die Geringfügigkeit der Reste celtischer Sprache in der Bretagne Frankreichs. Und während man sich in so kindlicher Weise durch die sprachliche Germanisirung Englands und die sprachliche Romanisirung Frankreichs täuschen läßt, beherrschen jene ausgerotteten Celten

Englands, nach einer stärkenden Mischung mit angelsächsischem und skandinavischem (normannischem) Blut, alle Meere und Erdteile, — und versorgen die „Romanen" Frankreichs, d. h. abermals die Celten, alle Culturvölker mit ihren Romanen, — und das ist der Humor bei der Sache.



Die nachfolgenden Porträts sollen im Einzelnen erweisen, was ich auf diesen einleitenden Blättern nur in andeutenden Umrissen habe zeigen können. Sie sollen eine Art von Naturgeschichte des französischen Literaturgeistes liefern, insofern jede der hervorragendsten Eigentümlichkeiten dieses Geistes an einem »representative man« der Race geschildert wird. Ich habe dabei einige Männer ersten Ranges nicht berücksichtigen können, weil sie mir nicht in dem Maße wie andere als Vertreter ihrer Race erscheinen oder doch nicht so sehr wie Andere gewisse Eigenschaften in ihrer höchsten Entfaltung aufweisen. Zwar wähle ich meine Gallier, wo ich sie finde, aus allen Jahrhunderten; aber eine Geschichte der französischen Literatur will ich hierin nicht geben.[1]) Ich glaube jedoch, daß die Männer, deren Porträts ich zu zeichnen versuche, die äußersten Grenzen darstellen, bis zu denen der gallische Geist in seiner

[1]) Eine solche ist von mir im Jahre 1882 veröffentlicht worden.

Kundgebung bisher vorgedrungen, und daß sie somit den Rahmen für das bilden, was man bei breiterer Ausführung eine *Psychologie der französischen Literatur* nennen könnte, und wozu dieser Band als ein erster Versuch gelten mag.



IV.

François Rabelais.

(1483—1553.)

Rabelais steht an der Schwelle der neufranzösischen Literatur, — und mit keinem allseitigeren Repräsentanten des gallischen Geistes kann diese Gallerie beginnen. Er ist der Gaulois; keiner vor ihm und keiner nach ihm, der so wie er fast alle besten Eigenschaften seiner Race und viele ihrer weniger guten in sich vereinigt. Ich weiß nicht, ob irgend ein anderes Volk solch einen Kraftmenschen der Literatur aufzuweisen hat, der zugleich wie er als literarischer Ausdruck der Volksseele zu gelten hat. Shakespeare, Dante, Göthe sind noch etwas anderes, sind mehr als bloß Engländer, Italiener, Deutsche; Rabelais ist nichts als ein Gaulois.

Daß die Franzosen ein lustiges und ein kluges Volk sind, oder doch waren, wird man zugeben müssen; — nun wohl: Rabelais ist der lustigste und klügste

Schriftsteller, den Gallien hervorgebracht. Dabei kein Tropfen fremdnationalen Blutes in seinen kraftstrotzenden Adern, nicht die Spur jenes geistigen Römertums, welches im 17. Jahrhundert in Frankreich viele der besten Geister unterjochte. Ueberhaupt: ein Jahrhundert größerer Individualität als das 16., das Jahrhundert Rabelais', hat Frankreich nie wieder erlebt; im 16. Jahrhundert war der Absolutismus der Ludwige noch nicht erfunden, war Paris noch nicht so unbestritten gleichbedeutend mit Frankreich wie nachmals und wie heute.

Eine so zügellose Phantasie, eine so bis zur Tollheit gesteigerte Individualität hat Frankreich nicht wieder hervorgebracht. »Fais ce que tu vouldras«! — „Thu was du willst," lautet die Inschrift jener idealen Abtei Thelema, von welcher Rabelais träumt, — »Fais ce que tu vouldras« lautet sein eigener Lebenswahlspruch. In nichts den Anderen ähnlich, immer nach der kecken Laune des Augenblicks handelnd, in ewigem Kampf gegen Herkommen, Zucht und Autorität; dabei aber immer, als ein echter Gallier, weltfröhlich und auf sein gutes Glück bauend, — so gelingt es Rabelais, den Mönchen, Prälaten, ja dem Papste selber ein Schnippchen zu schlagen, seine furchtbaren Satiren gegen die Pfäfferei unter dem Schutz des Allerchristlichsten Königs von Frankreich zu veröffentlichen, vom Papste in Rom zweimal, dreimal gnädige Ablaßbreven zu erhalten und als hochehrwürdiger Pfarrer von Meudon im Frieden der Seele und des Leibes vom Leben zu scheiden,

um das große »Peut-être«, zu suchen, von welchem er in seiner Sterbestunde gescherzt.

Der Vergleich mit Luther drängt sich unwillkürlich auf. Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie diese beiden größten Vertreter ihrer Nationen im 16. Jahrhundert unter denselben Einflüssen sich so grundverschieden betätigt haben. Beide sind, um die äußere Aehnlichkeit voll zu machen, in dem gleichen Jahr geboren: anno 1483, beide hatten unter der Rohheit mönchischer Gesellschaft zu leiden, beide gehen in jungen Jahren nach Rom, um ihre kirchliche Stellung vor dem Papste zu rechtfertigen; beide kehren mit tiefer Verachtung gegen das Papsttum von Rom zurück. Aber dann hört die Aehnlichkeit auf: hier entfaltet sich die deutsche Hingabe Luthers an eine große, weltumwälzende Idee, hier erfolgt die Bibelübersetzung, die Anheftung der Thesen wider Rom, das „Hier stehe ich, ich kann nicht anders!" — dort schreibt Rabelais „das höchst erstaunliche Leben des großen Gargantua, des Vaters Pantagruels," und „das Leben Pantagruels, Königs der Dürstler, so wie er gewesen, und seine schrecklichen Vollbringungen und Heldentaten". Während Luther mit seiner Bibelverdeutschung die Herrschaft des Papstes in Deutschland erschüttert, — werden von „Gargantua" und „Pantagruel" „in zwei Monaten mehr Exemplare verkauft, als Bibeln in neun Jahren abgesetzt werden". Bei Luther der grimmigste Ernst, ein Zorn, der keinen Scherz in wichtigen Fragen duldet, — bei Rabelais

eine wahre Scheu vor einem ernsten Gesicht. Macht er zufällig eines und sieht sich dabei im Spiegel, so schüttelt er sich vor Lachen. Hat er einmal irgend eine Frage des Glaubens auf ihren wahren Gehalt zu untersuchen begonnen, flugs unterbricht er sich durch eine Hanswurstiade, um uns seinen Ernst vergessen zu machen.

Auch ihn hat der neue Geisterhauch der Renaissance mächtig angeweht: im Mannesalter lernt er Griechisch und bringt es darin so weit, daß er bei der Herausgabe griechischer Classiker in Lyon als Corrector helfen kann. Dann studirt er, angewidert durch den Hokuspokus, den man im Mittelalter Medizin genannt, als Vierzigjähriger die Arzneiwissenschaft nach seiner eigenen Methode und wird Docent an der Universität in Montpellier. Aber das waren für ihn doch nur die Ausgangspunkte, nicht die Ziele seines Lebens: was Luther mit ungleich höherem Sinn, auf einer viel größeren Bühne mit heiligem Ernst unternahm und zum Teil durchführte, das wollte Rabelais mit der Waffe des Spottes innerhalb der gebildeten Kreise seines Vaterlands durchsetzen: sie abwendig machen von der Herrschaft Roms. Ob ihm dieses Ziel je so klar gewesen, wie Luthern das seine, bezweifle ich; aber seine Wirkung hat er erzielt: von Rabelais an beginnt in der französischen Literatur jener kirchenfeindliche, aus Frivolität und derber Verspottung gemischte Zug, welcher in Voltaire seinen typischen Vertreter fand und noch

heute einen großen Teil der französischen Nation denken und sich äußern läßt wie Rabelais und Voltaire.

Dieselbe Verspottung der Bibel wie bei Voltaire, nur grobkörniger oder – noch versteckter. Im 16. Jahrhundert wurde man um geringere Vergehen verbrannt, als um Stellen wie z. B. folgende [1]:

„Da wir keine Eile haben, so möchte es wohl nicht unnütz sein, euch an den ersten Quell und Ursprung zu erinnern, aus dem der gute Pantagruel hervorgegangen ist. Denn ich sehe, alle Chronikenschreiber haben das so gemacht — — auch die Verfasser der Heiligen Schrift, Ihre Eminenzen die Herren St. Lucas und Matthäus selbst."

Also seine Chronik des Pantagruel verglichen mit der Bibel!

Weiterhin ahmt er in der Stammtafel Pantagruels ganz die Art der Stammtafeln Jesu Christi bei Matthäus und Lucas nach. — Oder er stellt Betrachtungen an über die Lebensrettung Hurtaly's, eines der Ahnen Pantagruels, zur Zeit der Sündflut:

„Ich berufe mich auf die Autorität der Massoreten (brave Burschen und kunstfertige hebräische Dudelsackpfeifer!), die gewiß das wahrhaftig bezeugen, daß besagter Hurtaly allerdings nicht in der Arche war (denn seiner Größe wegen ging er nicht hinein), daß er aber rittlings darauf gesessen, ein Bein hier, ein Bein da, wie die kleinen Kinder auf ihren Schaukelpferden. Und so wurde nach Gottes Rath die Arche gerettet, denn er gab ihr mit den Beinen den Schwung und lenkte sie mit dem Fuß, wie mit einem Steuerruder." —

Was Rabelais noch von seinen eigenen Klosterjahren her gegen das Mönchtum auf dem Herzen hat, davon quillt ihm bei jeder Gelegenheit der Mund über.

---

[1]) Ich citire nach der neuesten und besten Rabelais-Verdeutschung, der von Gelbcke (Leipzig 1880, 2 Bände).

Keine Beschimpfung, sie sei so unflätig wie nur möglich, die er dem Klosterwesen spart. Davon läßt sich auf diesen Blättern so gut wie nichts citiren, wie denn überhaupt das Rabelais-Citiren eine sehr bedenkliche Sache ist bei unserm zimperlich tuenden Publicum. Statt jener Schimpfreden gebe ich daher lieber eine Stelle, die den Klosterbruder nach Rabelais' lustigem Herzen schildert, den Mönch Johann, eine echtrabelaisische Figur mit einem sich überkugelnden Humor:

„He, Page, eingeschenkt!" ruft der ewig durstige Pater Johann an der Königstafel Gargantua's — „Sapristi! wie gut doch der liebe Gott ist, daß er uns volle Becher gibt! Ich schwör's bei Gott, hätt' der Herr Christus zu meiner Zeit gelebt, die Juden hätten ihn am Oelberg nicht gefangen nehmen sollen, dafür bin ich gut. Und hol mich der Teufel, wenn ich nicht den Mosje Aposteln die Haxen zerhauen hätte, die so feig davonliefen und ihren Herrn und Meister in der Noth stecken ließen, nachdem sie doch noch eben so schön mit ihm zu Abend gegessen hatten. — — Dies Jahr wird's wohl so gut wie gar keine Gänse geben. He Du, lieber Freund, lange mir mal das Schweinefleisch her. Zum Teufel, der Most ist auch ausgelaufen. Ich will des Todes sein, wenn ich nicht vor Durst sterbe. — — Ich, für meinen Teil, studire nie. In unserer Abtei studiren wir alle nicht, — wir fürchten die weltliche Eitelkeit. Unser Abt selig pflegte immer zu sagen, es gäbe nichts Abscheulicheres als einen gelehrten Mönch. —"

Die Art, wie Rabelais mit den Bischöfen, Cardinälen und dem Papst (den „Episkopogeien, Cardingeien und dem Papagei") umspringt, ist von einer Schamlosigkeit und Unerschrockenheit, daß man sich billig fragt: wie kam er nur unverbrannt davon? Oder verließ sich die Kirche darauf, daß diese Satire nicht über die Kreise der Gebildeten hinausdrang, daß sie nicht, gleich Luthers Streitschriften, in Hütten wie in Palästen, bei

Ungelehrten wie bei Gelehrten gläubige, begeisterte Leser fand? — So viel steht fest: witzigere, boshaftere und zugleich cynischere Verhöhnungen des Papsttums als in den Capiteln 49 bis 54 des 3. Buches und in den Capiteln 3 bis 8 des 4. Buches von „Pantagruel" hat keine Literatur selbst eines protestantischen Volkes aufzuweisen.

Aber auch darin ist Rabelais ein echter Gallier, gleich Voltaire seinem Schüler, daß er nicht die Consequenz seiner eigenen Ueberzeugung zieht. Er bleibt Katholik, ja er bleibt Priester, — denn sonst verlöre ja die Lauge seines Spottes die Hälfte ihrer Schärfe. Aus der verhaßten, verachteten, verhöhnten Kirche ausscheiden? — erst recht nicht: sind ihm die „Papomanen" zuwider, so sind ihm die „Papofeigen" noch lange nicht zulieb. Da bleibt er äußerlich, wo er war, aber mit Wort und Schrift steht er über den Dingen, die ihm heilig sein sollten.

Man muß Rabelais Vieles nachsehen, so auch seine frivole Gehässigkeit gegen Einrichtungen und Anschauungen, welche der Mehrzahl seines Volkes noch für den Kern des sittlichen Lebens galten. Diese Tragik lastet auf allen großen Männern der Renaissance, daß sie dazu bestimmt waren, eine abgestorbene Zeit zu Grabe zu tragen und eine neue zu verkünden. Bedeutet ja doch Rabelais' tolle Geschichte von König Grandgousier, seinem Sohne Gargantua und seinem Enkel Pantagruel, wenn überhaupt irgend etwas, dann eine Versinnbild-

lichung des Abstreifens mittelalterlicher Ungeschlachtheit vermittelst der classischen Bildung und des Vordringens zu edler Menschlichkeit. Darum kämpft Rabelais gegen die Finsterniß, den Aberglauben auf allen Gebieten menschlichen Wissens, unter dem er selbst oft genug gelitten: gegen die Kasuistik der Theologie, die Wortklauberei der Rechtswissenschaft, die Pedanterie der Jugenderziehung, die weiße Magie der Medicin. In mancher Beziehung erinnert er an Cervantes, der ja auch in seinem Don Quijote eine auf Nimmerwiederkehr geschiedene Culturepoche begräbt. Aber Rabelais hat mehr als Cervantes dazu beigetragen, dieses Begräbniß herbeizuführen: als Cervantes den sinnreichen Ritter der Mancha verspottete, gab es längst schon kein wahres Rittertum mehr; dagegen waren des Rabelais Kämpfe gegen die Gebrechen seiner Zeit keine Kämpfe gegen Windmühlen oder harmlose Hammelherden. Cervantes' Satire ist kunstvoller, anmutiger als die des Rabelais; aber dieser führt seine Streiche nach allen Seiten und er schwingt keine elegante Pritsche und schlägt keine zierlichen Fleurettequarten, sondern er schlägt mit Keulen und Morgensternen um sich, und wohin er trifft, da fließt Blut.

Trotz solcher Figuren wie Gargantua, Bruder Johann, besonders aber Panurg, ist Rabelais kein wirklicher Menschenschöpfer gewesen, so wenig wie sein einziges literarisches Werk, eben „Gargantua und Pantagruel", eine wirkliche Kunstschöpfung ist. Dazu fehlte

ihm vor Allem das künstlerische Maß. Er gerät sogleich aus Rand und Band; das animalische Leben ist so überschäumend in ihm, daß ihm die Augen wie blutig unterlaufen und trübe sehen. Hat er eine lustige Situation erdacht, — gleich streckt er sie und zerrt sie, beäugelt sie von allen Seiten, spickt sie mit hunderten von Beiworten, eines toller als das andere, — und ermüdet. Man kann von Rabelais nicht viel hinter einander lesen; er ist wie junger Wein, ihm unterliegt der Stärkste. Aber gleich jungem Wein ist er ein Sorgenbrecher wie Wenige, eine wahre Herzstärkung in Trübsal, und ein vortreffliches Gegengift gegen die Literatur der Lüsternheit, des Kitzels; so etwas wie ein — Schlammbad. Denn das ist mit keiner Berufung auf die „gesunde Sinnlichkeit", die „natürliche Derbheit" der Altvorderen abzuschwächen: man watet bei der Lectüre Rabelais' durch endlose Kothlachen und muß um des wirklich Spaßhaften, ja Humorvollen willen ganze Kübel mißduftenden Spülichts mit in den Kauf nehmen. Wenn es dafür überhaupt eine Entschuldigung gibt, so liegt sie darin: Rabelais war ein Gallier und er schrieb für reife Männer, nicht für Frauen und Kinder, und wurde auch nur von reifen Männern gelesen. Dazu kommt, daß er zwar roh über alle Maßen, knotig und zotig ist wie kein Anderer, aber nicht im mindesten lüstern und schlüpfrig. Geschlechtliche Vorkommnisse sind ihm, dem Arzte, ganz natürliche Dinge, die er stets mit dem kurzen, rohen Wort bezeichnet, gerade so

wie alle übrigen menschlichen Dinge. Daß in diesem Punkte die französische Sprache überhaupt schamloser ist als die germanischen Sprachen, wurde schon ausgeführt.

Ich nannte die Figur des Panurg diejenige, welche noch am ehesten lebensfähig sei. Panurg ist mit offenbarer Lust von Rabelais geschildert worden; sein erstes Auftreten erfolgt mit unwiderstehlicher Verve, und auch manche andere Hanswurstereien dieses kecken Phantasiegeschöpfes, so vor allen die Geschichte mit den ersäuften Hämmeln, kommen dem Besten gleich, was der Volkswitz aller Orten an solchen Gestalten wie Till Eulenspiegel oder Sancho Pansa geleistet. Die derbsten Uebertreibungen abgerechnet, ist Panurg der Typus des Gaulois nach Rabelais' Herzen: immer lustig, frech, skrupellos, ein Zungenheld in allen europäischen Sprachen, boshaft und dabei doch anhänglich, mit allen Hunden — im buchstäblichsten Sinne — gehetzt, und gleich der Katze bei jedem Fall auf die Beine kommend. Panurg ist das, was der Deutsche grob einen „Schlingel", der Franzose mit halbem Neide ein »mauvais sujet« nennt. Seine schlimmsten Streiche erzählt Rabelais mit einem unerschütterlichen Behagen, etwa im Tone eines Vaters, der auf seine Range von Buben im tiefsten Herzen stolz ist. Danach klingt es gar nicht so unwahrscheinlich, was man sich von Panurgstreichen

Meisters Rabelais selber erzählt; sie mögen zum Teil nach ähnlichen Geschichten seines Buches ihm zugeschrieben worden sein, — der Sachverhalt kann aber auch umgekehrt liegen. So soll Rabelais sich einst in einer Kapelle auf das Postament gestellt haben, auf dem zuvor die Statue eines Heiligen gestanden, und dort habe er die in Andacht zu den Füßen dieses sonderbaren Heiligen knieenden Beter plötzlich durch groteske Narrenspossen entsetzt. Ein andermal habe er, an Geldmangel gleich Panurg leidend, sich freie Reise nach Paris dadurch verschafft, daß er den Argwohn auf sich gelenkt, er wolle die königliche Familie vergiften. Jedenfalls hat Panurg in mehr als einem Zuge eine starke Familienähnlichkeit mit seinem literarischen Erzeuger.

Hier die beiden Hauptstellen zur Charakteristik dieses Lieblingsgalgenstricks Meister Rabelais', die Hammelepisode und die Predigt Panurgs über Schuldner und Gläubiger.

Panurg hat von einem spitzbübischen, frechen Viehhändler auf dem Schiff einen Hammel um schweres Geld erstanden:

„Plötzlich wirft Panurg, ohne ein Wort zu sagen, seinen widerstrebenden und blökenden Hammel ins Meer. Sogleich fangen die anderen Schafe an zu schreien und zu blöken und eines nach dem andern sich hinterdrein ins Meer zu werfen. Alle drängen, wer zuerst von ihnen dem Kameraden nachspringen soll. Sie aufzuhalten, war ganz unmöglich. Der Kaufmann, der zu seinem nicht geringen Entsetzen seine Hämmel so vor seinen Augen zu Grunde gehen und ersaufen sah, tat alles Erdenkliche, um sie zurückzuhalten; aber vergebens — einer nach dem andern sprang ins Meer und ersoff."

Am Ende wird der Viehhändler sammt seinen Knechten von den Hämmeln mit ins Meer hinabgerissen, und —:

— — „während dies vor sich ging, stand Panurg mit einer Ruderstange in der Hand neben der Schiffsküche, doch nicht, um den Schafknechten damit beizuspringen, sondern um zu verhindern, daß sie etwa wieder am Schiff emporkletterten und so dem Tode entgingen. Wobei er ihnen nach allen Regeln der Rhetorik vordemonstrirte, wie nichtig und erbärmlich diese Welt und wie herrlich und glückselig dagegen das Leben im Jenseits sei. — —"

Als ihm Bruder Johann, der Mönch, einwendet, er hätte den Spaß ja billiger haben und sein Geld für den ersten Hammel behalten können, erwidert Panurg:

„Was kümmre ich mich um das lausige Geld! — Mir ist der Spaß, bei Gott, mehr wert als fünfzigtausend Franken." —

Lustiger als dieser grausame Spaß ist das Capitel: „Was Panurg zum Lobe der Schuldner und Gläubiger sagte":

„Aber wann denkst du denn aus deinen Schulden herauszukommen?" fragte Johann. „An den griechischen Kalenden," erwiderte Panurg, „wenn alle Welt zufrieden sein wird und jeder sich selbst beerbt. Gott bewahre mich davor, daß ich je herauskomme; kein Mensch würde mir dann mehr einen Heller leihen. — Nichts Besseres, als Schulden haben! Da bittet man unabläßig den lieben Gott für dich, daß er dir ein gesundes, glückliches, langes Leben schenke, und weil man fürchtet, sein Geld bei dir zu verlieren, so redet man vor den Leuten nur das Beste von dir, damit sich immer Neue finden, die dir borgen, neue Quellen fließen und alte Löcher mit frischem Lehm zugeschmiert werden können, den Andere hergeben sollen."

„Wahrhaftig, wenn ich's recht bedenke, so tut Ihr mir ein schweres Unrecht an, daß Ihr mir meine Schulden und meine Gläubiger so unter die Nase reibt, denn eben darauf bilde ich mir nicht wenig ein. Ich meine, es sei etwas Herrliches, Verehrungswürdiges und Erstaunliches, daß ich, entgegen der Lehre aller Philosophen, die

behaupten, aus nichts könne nichts werden, ohne Grundsubstanz etwas gemacht und geschaffen habe. Was geschaffen? Eine Menge schöner und guter Gläubiger, — denn das behaupte ich bis zum Scheiterhaufen (exclusive!), Gläubiger sind schöne und gute Geschöpfe. Wer nicht leiht, ist ein häßliches und böses Geschöpf, eine Ausgeburt der Hölle!" —

Es bleibt noch eine Seite in Rabelais, die ihn für die Sprachgeschichte seines Vaterlandes zu einem der wichtigsten Schriftsteller macht: Rabelais ist in einer Weise sprachschöpferisch für Frankreich gewesen, wie nur jemals Luther für Deutschland. Sein Französisch ist an Markigkeit und Farbensattheit nie wieder erreicht worden. Zu seinen Werken greift in Frankreich jeder Schriftsteller, der sein Sprachgefühl aus der Phrasendrescherei unseres Zeitungsjahrhunderts durch ein Stahlbad in echtgallischer Beredsamkeit alten Schlages retten will. Rabelais hat alles Beste aus der Prosa des Mittelalters bewahrt, hat ihr aber durch seine classische Bildung das allgemein menschliche und moderne Gepräge aufgedrückt, welches sie bis zu einem gewissen Grade noch heute aufweist. Der französische Schriftsteller, ja mancher Journalist weiß sich keinen besseren Rat, wenn er sich an das Gefühl und das Verständnis der breiten Massen wendet, als „rabelaisisch" zu schreiben. Molière und Lafontaine, Balzac und selbst Musset haben nachweislich aus Rabelais sprachliche Anregungen geschöpft. Mit dieser Schreibweise ist oft genug Mißbrauch getrieben worden, aber immer trat die beabsichtigte Wirkung ein; ein Beispiel schlimmster Art war der »Père Duchesne« zur Schreckenszeit.

So begrüßt er uns am Eingang zur Literatur Neu-Frankreichs, dieser weingerötete Mönch, Arzt, Lehrer, Pfarrer und unerschöpfliche Witzbold, — „Frankreichs großer Spaßmacher," wie Lord Baco von Verulam ihn genannt, „ein Weiser und ein Narr zugleich," wie sein Landsmann Béranger ihn bezeichnete. Mitten in der Renaissance-Strömung aufgewachsen, bietet er das beste Bild jenes ringenden Zeitalters, gleich einem Januskopf rückwärts schauend in die für immer abgetane Periode ungeschlachter Derbheit nach Art seiner Helden Grangousier und Gargantua, — und wiederum vorwärts blickend in die Zeit, welche Frankreichs elegante Prosa und Frankreichs classisches Drama vorbereitete.

Rabelais' Bedeutung für die Weltliteratur wird angedeutet durch die Nachahmungen Fischarts und durch die spanischen „Schelmenromane", die unzweifelhaft auf ihn zurückzuführen sind. In Frankreich ist er noch heute ein vielgelesener Liebling des höhergebildeten Publicums, und seit Gustave Doré dem „Gargantua" und „Pantagruel" seinen Zeichenstift geliehen, sind Rabelais' Riesen und Narren in weiten Kreisen zu wohlbekannten Figuren geworden. So oft die gallische Race in Frankreich sich auf ihren innersten Geist besinnen wird, ist Rabelais das literarische Schiboleth, an dem sich die geistigen Führer erkennen und sammeln.



V.

Michel de Montaigne.

(1533—1592.)



Dies ist ein Buch guten Glaubens, lieber Leser. — Wäre es geschrieben worden, um Weltgunst damit zu erwerben, so hätte ich mich mit geborgten Schönheiten geziert. Ich will aber, daß man mich in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Art sehe, ohne Kunstgriffe und Aufputz; denn ich selbst bin der, den ich hier schildere. Meine Gebrechen wird man beim Lesen auf frischer Tat betreffen, dazu die Lücken und die naturwüchsige Form meines Wesens, so weit die schuldige Ehrerbietung vor dem Publicum mir dies erlaubt. — So bin ich also, Leser, selber der Stoff meines Buches. Es ist nicht in der Ordnung, daß du deine Muße mit einem so frivolen und eiteln Gegenstand verbringst; darum Lebwohl. — Auf Schloß Montaigne, den 12. Juni 1580."

So lautet die Vorrede des Werkes, welches für die französische Prosa-Literatur typisch geworden, der »Essais« von Michel de Montaigne.

Montaigne ist der größte Causeur Frankreichs. Er hat in freier Schöpferkraft Form und Stil, ja selbst den Namen seiner einzigen schriftstellerischen Hinterlassenschaft erfunden; Essai in der Bedeutung eines

Aufsatzes über ein abgegrenztes Wissensgebiet ist zuerst von Montaigne, später von Lord Bacon angewendet worden.

Vor Montaigne verstand die französische Sprache nicht, zu plaudern, — also gerade das, was heute ihren wesentlichsten Reiz ausmacht. Die Moralphilosophen, die Theologen, die Staatsrechtslehrer, die Pamphletisten — alle schrieben sie jenen pedantischen, phrasengeschwellten Stil, den sie durch die Nachahmung Cicero's sich zu eigen gemacht und der dem wahren Charakter des Französischen aufs Aeußerste widerspricht. Montaigne hat zuerst die besondere Fähigkeit seines Idioms zur schlagenden Kürze richtig benutzt: ein flüchtiger Blick auf die äußere Erscheinung seiner Essais zeigt, daß sein Satzbau von einer geradezu quecksilbrigen, hin- und her springenden Lebhaftigkeit und Gedrungenheit ist.

Ein Plauderer, ein Schriftsteller mehr fürs Zuhören, als fürs Lesen, das ist Montaigne, — und seine Essais sind kaum ein Buch, sondern eher ein Vortrag viva voce. Selbst beim Lesen ist es uns, als hören wir des Autors Stimme und als sehen wir seine Augen zutunlich auf uns gerichtet.

Montaignes Stil ist in allem der Stil der französischen Unterhaltung gebildeter Kreise. Er will nicht beweisen, nicht die Meinung eines Andern zankend bekämpfen und widerlegen, wie das die Art deutscher Unterhaltung ist, sondern er will eben nur unterhalten. Darum ist's ihm auch ziemlich gleichgültig, worüber er

plaudert: kann man doch an allem seinen Witz, seine Belesenheit, seinen gesunden Menschenverstand zur Geltung bringen. Die Kunst, über ein Nichts anmutig zu plaudern und zu schreiben, diese echtfranzösische Kunst besitzt Montaigne in seltenem Grade. Natürlich artet diese Kunst auch wohl zuweilen in Geschwätzigkeit aus, aber dann ist es eine graziöse, formschöne Geschwätzigkeit, und bei dem geselligeren Wesen der Franzosen im Vergleich mit deutscher Art dürfen wir an diese Plauderliteratur nicht unpassende Maßstäbe legen.

Man merkt überall, daß Montaigne ohne Disposition, ohne Plan noch Ziel schreibt. Wie etwa bei einem richtigen Liebesbrief, gehört die Liebe des Lesers dazu, um sich an diesem zwecklosen Geplauder zu erfreuen. Ob er über die Unsterblichkeit der Seele, über die Furcht vor dem Tode, oder -- über den Gebrauch der Kutschen und Sänften schreibt, ist Montaigne für seinen schriftstellerischen Zweck gleich. Capitelüberschriften geniren ihn nicht im Mindesten: so handelt der Essay „Von den Kutschen" von allem nur nicht von Kutschen, am meisten von den Tugenden, welche einen Monarchen zieren. Und mit der prächtigen Offenherzigkeit, welche Montaigne auszeichnet, sagt er selbst von seiner Schreibart:

„Ich schweife ab, aber mehr aus Leichtsinn als aus Rücksichtslosigkeit. Meine Gedanken folgen einander, — aber manchmal sehr von weitem. — Die Ueberschriften meiner Capitel geben nicht immer den Inhalt an; oft enthalten sie nur eine entfernte Andeutung des-

selben. — Ich liebe die poetische Gangart, mit Sätzen und Sprüngen; es ist das eine, wie Plato sagt, leichtbeschwingte, flüchtige, dämonische Kunst. O Gott! welche Schönheiten liegen doch in diesen lustigen Seitensprüngen, in dieser Abwechselung, und um so mehr, je mehr die Laune und der Zufall sie regiren Den unaufmerksamen Leser trifft die Schuld, wenn er meinen Faden verliert, — nicht mich.

Mein Stil und mein Geist sind zwei gleichgesinnte Vagabunden. Wer sich nicht ein bischen Narrheit gefallen lassen will, dem wird statt dessen ein groß Stück Dummheit beschert."

Und mit einer wahrhaft bezaubernden Drolligkeit fügt er hinzu:

„Da ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht durch das Gewichtige des Inhalts fesseln kann, so habe ich schon ein gut Stück bei ihm gewonnen, wenn ich ihn durch meine Kreuz- und Quersprünge interessiren kann. Ihr werdet mir einwenden: sehr gut und schön, aber hinterher wird er bereuen, sich von dir auf die Weise amüsiren gelassen zu haben. Immerzu, — aber amüsirt hat er sich nun doch einmal mit mir!"

Das ist dieselbe Stelle, an der er sich gegen das Streben verwahrt, etwa durch erkünstelte Dunkelheit den Schein der Tiefe zu erwecken. Klarheit gehe ihm allem vor, und er tadelt den Aristoteles, der sich seiner Schwerverständlichkeit selbst einmal rühme. — So äußert sich der französische Hang zur Klarheit schon im 16. Jahrhundert mit voller Zielbewußtheit.

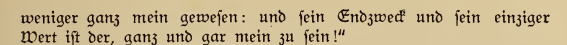
Montaigne hat seine Bildung aus ähnlichen Quellen gesogen, wie Rabelais, — mit Ausnahme der Theologie und der praktischen Medicin. Sein Lehrmeister in der französischen Sprache war der Volksmund; sein gelehrtes Wissen hatte er aus den griechischen und römischen Classikern, mit denen er von frühester Jugend auf vertraut gewesen. Jeder dritte Satz enthält darum

entweder ein antikes Citat oder ein Beispiel aus dem Altertum. Aber diese Gelehrsamkeit ist bei Montaigne viel mehr zu Fleisch und Blut geworden als bei Rabelais. Letzterer citirt die Alten entweder zum Spott oder aus einem in der Renaissance-Zeit ganz allgemein verbreiteten und selbst von diesem freiesten Geiste geteilten Dünkel auf das altsprachliche Wissen. In Montaigne's „Essais" hat der Geist, nicht die Form der Renaissance weitere Fortschritte gemacht. Die Citate aus allen möglichen Classikern und die Bekräftigung seiner Beobachtungen durch die Beispiele aus dem Leben der alten Völker sind nur das fremde Gewand für einen durchaus eigenen Inhalt. Er citirt die Römer, aber er denkt wie ein Gallier, — vor allem schreibt er wie ein Gallier, und nichts ist besser geeignet, uns die kraftvolle Widerstandsfähigkeit des französischen Wesens und Stils gegen das Römertum zu erweisen, als gerade das Beispiel des classischsten der Classiker: Montaigne's. Sein Vater ließ den Knaben nur lateinisch sprechen, so daß er mit 6 Jahren geläufig Ciceronianische Phrasen hersagte, aber noch nicht französisch verstand. Das hat nicht verhindert, daß Montaigne in seinen Essais ein classisches Buch der französischen Sprache geliefert, und zwar eines, welches so gut wie gar keine Spuren fremdsprachlichen Einflusses aufweist.

Rabelais ist der plebejische Gaulois, Montaigne der aristokratische Günstling der gallischen Muse. Welch ein kräftiges, saftvolles, graziös-altfränkisches Fran-

zösisch! Welche unstudirte Naivetät! Welche heitere Männlichkeit bei all dem kindlichen Geplauder! Wer die französische Sprache nicht bewundern oder gar beneiden, sondern sie liebgewinnen will, der lese Montaigne's Essais! Zugleich wird ihm dann klar werden, nach welcher Richtung das Jahrhundert Ludwigs XIV. auf die französische Sprache seinen Einfluß geübt hat. Montaigne wie Rabelais gehören der glücklichen Zeit ihrer Sprache an, da noch kein akademischer Schulmeister wie Boileau sich anmaßte, eine Nation zu lehren, wie man sich ausdrücken müsse, um literarisch hoffähig zu sein. Das war jene Zeit, in welcher noch nicht die spanischen Stiefeln des „erhabenen Stils" und die Halseisen der tyrannischen Prosodie erfunden worden, — jene Zeit, da man noch den Muth hatte, seinen eigenen Stil zu schreiben, statt eines patentirten Hofstils. Montaigne hat mit einer bei ihm seltenen Energie sich über diesen Punkt geäußert; für ihn ist das Recht der schriftstellerischen Persönlichkeit, das Recht, sich selbst zu leben und zu geben mit allen Tugenden und Fehlern, das unveräußerlichste, und dessen Ausübung der Prüfstein aller Schriftstellerei. Hier stehe diese weniger bekannte, schöne Stelle (Buch III., Capitel 5):

„Aus diesem Grunde (nämlich um sich selbst so unverfälscht wie möglich zu geben) kommt es mir auch sehr zu statten, daß ich bei mir zu Hause, auf dem Lande in der Wildniß schreibe, wo Niemand mir helfen noch mich verbessern kann; wo ich für gewöhnlich mit Leuten verkehre, die ihr lateinisches Pater noster kaum, Französisch noch schlechter verstehen (nämlich mit provençalisch sprechenden Gascognern). Ich hätte es anderswo besser geschrieben, aber das Werk wäre dann



weniger ganz mein gewesen: und sein Endzweck und sein einziger Wert ist der, ganz und gar mein zu sein!"

Und auf die Einwürfe, daß er Provinzialismen seiner Heimat, der Gascogne, einstreue, daß er kein Blatt vor den Mund nehme, erwidert er einfach, aber schlagend:

„Spreche ich denn nicht so? Drücke ich mich nicht durchweg lebendig aus? Ja? Nun, das genügt mir, ich habe erreicht, was ich erstrebt habe; jedermann erkennt mich in meinem Buch, und mein Buch in mir."

Man könnte Montaigne, bei der Art, wie er immer nur sich zum Gegenstande seiner Untersuchungen macht, sehr wohl mit seinen eigenen Worten schildern. Seine Essais sind ein Spiegel, der nur ein Bild zurückzuwerfen vermag: das des Verfassers. Nach sich beurteilt er alle Menschen und Dinge, ohne sie zu verurteilen, wenn sie mit seinen Anschauungen nicht stimmen. In den meisten Fällen hat er über sich das treffendste Urteil gefällt, — so wenn er von seinem Stil sagt, er sei

„eine einfache und naive Sprache, dieselbe auf dem Papier wie auf den Lippen; eine saftreiche und nervige Sprache, kurz und gedrungen, mehr heftig ja wild als zart und gepflegt, eher schwierig als langweilig, frei von Ziererei, regellos, „décousu" und kühn." —

Das ist sie: décousu, aus allen Näthen, ganz nach der Art sehr lebhafter Menschen, die beim Aussprechen eines Gedankens durch eine verwegene Ideenverbindung auf etwas ganz Entlegenes kommen und nun sprungweise auf dieses neue Gesprächsthema eingehen, ohne auch nur den Versuch einer Ueberleitung zu machen. Eine Art literarischen Spaziergangs ohne festes Ziel, aber keine Geschäftsreise. — So schreibt hundert Jahre nach

Montaigne's Essais die größte Briefplaudrerin: Madame de Sévigné, — so läßt nach abermals hundert Jahren Diderot seinen „Neffen Rameau's" sprechen. Montaigne ist der Ahnherr dieser Meister des französischen Plaudertons, bei dem es vom Hundertsten ins Tausendste geht, („mit verhängtem Zügel" wie Madame de Sévigné von sich sagte), bei dem man sich aber besser amüsirt und darum auch mehr lernt, als bei den nach allen Regeln der Pedanterie kunstgerecht aufgebauten Abhandlungen solcher Schriftsteller, die nur das Katheder, aber nicht den Plaudersessel eines Salons kennen.

Das Plaudern läßt nun freilich große Tiefe oder Energie der Ueberzeugung nicht zu, und so ist Montaigne auch inhaltlich das, was sein Stil ausdrückt: er behandelt die schwierigsten Probleme im Plauderton und mit keiner größeren Gründlichkeit, als das Unterhaltungsbedürfniß erfordert. Temperament und philosophische Ueberzeugung ergänzen einander bei Montaigne: er ist eine heitere Natur, keiner großen Leidenschaft fähig; zu sehr Weltmann, um nicht frühzeitig erkannt zu haben, daß man mit dem Hervorkehren einer einseitigen Weltanschauung sich schadet und Andere verletzt. Von der Unmöglichkeit durchdrungen, über irgend eine Frage die absolute Wahrheit zu ergründen, wirft er leicht ironisch die Lippen auf zu seinem berühmten Wort: „Was weiß ich?" — was gar nicht so weit verschieden ist von Rabelais' letztem Wort: „Ich gehe ein großes Vielleicht zu suchen." Man kann nichts sicher

wissen, denn Alles auf Erden ist relativ, nichts ist absolut; bei Gott allein ist die absolute Gewißheit, — im Menschenwerk und Menschenwissen ist sie nicht. Man hat Montaigne aus diesem Skepticismus einen Vorwurf gemacht; Pascal hat sogar das harte Wort über ihn gesprochen: „Die Unwissenheit und die Sorglosigkeit sind zwei angenehme Kopfkissen für einen entsprechend beschaffenen Kopf." Aber Montaigne und Pascal vertreten eben zwei grundsätzlich verschiedene Weltanschauungen, die sich noch oftmals im Laufe der Geschichte Frankreichs befehden, ja sich während der großen Revolution wechselseitig zum Schaffot verdammen werden. Pascal glaubt nicht allein an eine absolute Wahrheit, sondern auch an deren Zugänglichkeit für den menschlichen Verstand oder doch für den menschlichen Glauben, und diese Ueberzeugung macht ihn unduldsam, schroff, macht ihn — um sprachlich und geschichtlich vorzugreifen — zum „Jakobiner", denn das Wesen des Jakobinismus ist der Despotismus der Autorität. Montaigne ist der duldsame, nachsichtige, gesellige Geist, der da weiß, daß alles Zusammenleben der Menschen unmöglich ist ohne Zugeständnisse und Geltenlassen Anderer. Er will keine Autorität prüfungslos über sich dulden, aber er will auch keine über Andere ausüben. Es gibt wenige Franzosen, die so sehr wie er von dem Werte der persönlichen Freiheit überzeugt waren. Freisein von Menschen und Dingen, nur sich und seinen geläuterten Neigungen leben, — das

heißt Menschenwürde, das ist Menschenglück. Hören wir diesen letzten freien Menschen, denn nach ihm kommt das Jahrhundert der geistigen Knechtung, kommt das Zeitalter Ludwigs XIV. —:

„Ein Fürst gibt mir viel, wenn er mir nichts nimmt, und tut mir genug Gutes, wenn er mir nichts Schlechtes tut; weiter verlange ich von ihm nichts. — Wie inständig flehe ich zur heiligen Barmherzigkeit Gottes, daß ich niemals einem Menschen einen ganz besonderen Dank schulden möge! — Es ist ein kläglich Geschick und Ungefähr, abzuhangen von einem Andern. Ich habe nichts so zu eigen, wie mich! — — Solche, die ich so leichten Herzens sich aller Welt hingeben sehe, würden es bleiben lassen, wenn sie wie ich die Süßigkeit reiner Freiheit schmeckten. — Wie hart ist die Knebelung für einen Menschen, der die Freiheit seiner Ellenbogen nach allen Seiten hin wahren will!"

Ein Mann, der so leidenschaftlich auf seine eigene Unabhängigkeit hielt, mußte duldsam sein gegen Andersdenkende. Darum soll er als Richter in Bordeaux — man hatte ihn ohne sein Bewerben gewählt — keine besonders glückliche Rolle gespielt haben; für die Zeit der Kämpfe zwischen Katholiken und Hugenotten war er nicht der rechte Richter; dazu war er viel zu unparteiisch, so sehr, daß er meist von dem Rechte beider streitenden Parteien überzeugt war! In dem berühmten Capitel 12 (Buch II) spricht er sich über die Veränderlichkeit menschlicher Gesetze unverhohlen aus. Er wünscht wohl, es möchte anders sein; aber wie aus dem Labyrinth der je nach Klima und Zeiten grundverschiedenen Sitten und Satzungen sich herausfinden? Wer Montaigne bloß für einen skeptischen Spötter gehalten, der wäge die schönen Worte des erwähnten Capitels:

„Was sagt uns also in solcher Notlage die Philosophie? — „Folget den Gesetzen eures Landes!“ — Das will sagen, dem schwankenden Meer der Meinungen eines Volkes oder eines Fürsten, die mir die Gerechtigkeit mit ebenso viel Farben und unter ebenso viel Gesichtern darstellen werden, wie es Wandelungen der Leidenschaft in ihnen gibt, — nein, ein so bewegliches Rechtsgefühl habe ich nicht. Wo bleibt da die Tugend, wenn das, was gestern in Geltung war, heute nichts mehr gilt, und wenn das Passiren eines Stromes ein Verbrechen daraus macht? Was ist das für eine Wahrheit, die als solche nur diesseits eines Berges, jenseits aber als Lüge angesehen wird?!“

So spricht kein Spötter, sondern ein aufrichtiger Mann, der einen trostlosen Zustand malt, ihn aber beklagt.

Was bleibt unter solchen Verhältnissen und bei solcher Erkenntniß von der relativen Wahrheit menschlicher Dinge — dem denkenden, unabhängigen Geiste? Das eigene Ich, der offenbekannte Subjectivismus und, wenn man will, Egoismus. In der Philosophie hat Descartes nach Montaigne's Beispiel das subjective Denken des Menschen zum Ausgangspunkt seiner Weltauffassung gemacht, — in der Moral ist de la Rochefoucault denselben Spuren gefolgt.

Der Egoismus nun, wie Montaigne ihn mit liebenswürdiger Offenheit sich selbst nachsagt, ist — der Egoismus der meisten guten Menschen. Man gesteht dergleichen nicht gern ein, kaum sich selber, aber es ist darum nicht minder wahr. Montaigne hat verzichtet auf die Erforschung der absoluten Wahrheit außer sich selbst. „Was weiß ich?“ Nur Gott weiß alles. Aber er, Montaigne, ist ihm zur Hand; den kann er untersuchen, ergründen, erkennen. Und so geht er ans Werk,

„hungrig nach Selbstkenntniß," wie er so schön sagt, und schreibt seine drei Bücher der Essais, die unter dem Vorwande von allem möglichen Wissenswerten zu reden — doch einzig und allein von dem Verfasser selber handeln. Er hat ja auch dem Leser in der Vorrede reinen Wein eingeschenkt: „Ich selbst bin der Stoff meines Buches."

Dieses Vorhaben, sich selbst zu schildern, hat er mit einer Aufrichtigkeit des Willens ausgeführt, die in der Literatur nahezu einzig dasteht. Mit Jean-Jacques Rousseau's innerlich verlogenen „Bekenntnissen" verglichen, steigen Montaigne's Essais zu einer Höhe menschlicher Wahrheit, die vor ihnen allenfalls Augustinus, nach ihnen kein Sterblicher mehr erreicht hat, jedenfalls kein Franzose mehr.

Der am häufigsten wiederkehrende, von Montaigne geradezu gehätschelte Zug seines Wesens ist neben seinem Hang nach edler menschlicher Geselligkeit — sein Egoismus, d. h. seine Abneigung gegen irgend welche Botmäßigkeit. Er lehnt es nicht ab, Anderen oder dem Staatswesen zu dienen, aber die Freiheit seiner Seele darf darunter nicht leiden. In ihm war nichts von dem, was die Engländer einen »public-spirited man« nennen, nichts von Gemeinsinn. Wie sollte auch in einem absolutistisch regirten Lande dergleichen gedeihen? Kann man die Selbstanschwärzung weiter treiben, als Montaigne es getan in dem Bekenntniß (Buch III, Capitel 10):

„Wenn man mich zuweilen zur Leitung fremder Angelegenheiten veranlaßt hat, so habe ich versprochen, sie in die Hand, nicht ins Herz und in die Nieren zu nehmen; mich damit zu befassen, nicht mich mit ihnen zu vermengen; mich um sie zu kümmern, ja, — mich für sie zu erhitzen, keineswegs. Ich gebe Acht auf sie, aber ich brüte nicht über ihnen. Ich habe genug mit der Drangsal zu schaffen, die ich im eigenen Leibe und Leben verspüre, ohne mir auch noch fremde Drangsale aufzupacken. —

Die Menschen vermieten sich; ihre Fähigkeiten gehören nicht ihnen, sondern denen, in deren Dienst sie treten. Diese Art der meisten Menschen behagt mir nicht. Man muß die Freiheit seiner Seele hegen und pflegen, und sie nur im äußersten Nothfall aufs Spiel setzen, und solche Notfälle sind recht sehr selten, wenn wirs genau betrachten."

Um so liebenswerter aber wird uns dieser scheinbar eingefleischte Egoist durch sein Freundschaftsverhältniß mit dem jungverstorbenen, sehr talentvollen Schriftsteller Etienne de la Boëtie, dem Verfasser einer wegen ihres Freimuts erstaunlichen Schrift: „Von der freiwilligen Knechtschaft." E. de la Boëtie ist als ein Vorläufer Rousseau's zu bezeichnen; das 16. Jahrhundert hat nirgends, auch in England nicht, eine begeistertere Verherrlichung der persönlichen und politischen Freiheit hervorgebracht. Mit diesem einsam dastehenden Manne hatte Montaigne ein Freundschaftsbündniß geschlossen so einzig, so ideal, daß man dem bequemen Eklektiker und Skeptiker von Herzen zugetan wird. Der Liebe unzugänglich, hat er sich als ein Held der Freundschaft erwiesen. Die Stelle seiner Essais, in der er nach E. de la Boëtie's Tode jenes Verhältniß geschildert, ist die poetischste, die ergreifendste seines Buches. Göthes Nachruf an Schiller ist eine größere Kunstleistung, er ist aber nicht inniger und jedenfalls nicht annähernd so

naiv wie diese Todtenklage Montaigne's. Sein Bild kann durch keinen herzgewinnenderen Zug vollendet werden — (Buch I, Capitel 27):

„Was wir gemeiniglich Freunde und Freundschaften nennen, das sind nur Bekanntschaften und Beziehungen, geknüpft durch irgend welche Gelegenheit oder ein Bequemlichkeitsbedürfniß, nur eine Unterhaltung der Seelen. In der Freundschaft, von der ich spreche, mischten sich die Seelen so innig, daß die Stelle nicht mehr sichtbar ist, wo sie sich so mit einander verbunden haben.

Dringt man in mich, warum ich ihn liebte? — so fühle ich, darauf läßt sich nichts andres antworten als: „Weil Er es war, und weil Ich es war!" Jenseits aller Erklärungen gab es eine unerklärliche Schicksalsmacht, die diese Vereinigung zu Wege gebracht. Wir suchten uns, bevor wir uns gesehen, und Berichte über einander brachten eine größere Neigung bei uns hervor, als es sonst in der Natur solcher Berichte liegt. Es muß wohl eine geheime Absicht des Himmels dabei obgewaltet haben. Wir umfingen einander mit unsern Namen (!), und bei unserer ersten Begegnung, die zufällig auf einem großen Fest und inmitten einer zahlreichen Gesellschaft in der Stadt sich ereignete, fanden wir uns so von einander eingenommen, so bekannt, so innig verbunden, daß uns seitdem nichts so nahe ging wie Einer dem Andern.

Da unsere Freundschaft so wenig Dauer vor sich hatte und so spät begonnen worden (denn wir waren zu der Zeit Beide reife Männer, und er um einige Jahre älter als ich), so hatte sie keine Zeit mehr zu verlieren und durfte sich nicht richten nach dem Muster der flachen und gewöhnlichen Freundschaften, die zu ihrer Befestigung erst aller möglichen Präliminarien erheischen. Unsere Freundschaft war auf nichts andres aus als auf sich selber. Ein gewisser feinster Extract unserer Seelenmischung nahm meinen Willen gefangen und trieb ihn an, sich ganz in seinem Willen zu verlieren, und seinem Willen ging es dem meinen gegenüber nicht anders. — Ich sage: verlieren, denn in Wirklichkeit gab es für Keinen von uns mehr ein Mein oder Dein der Seelen."



VI.

Nicolas Boileau.

(1636—1711.)

Boileau hat nicht ein einziges Werk hinterlassen, welches den Anspruch erheben kann, zur Poesie, zur großen Literatur zu zählen, — dennoch ist er für den Geist des 17. Jahrhunderts der typische Schriftsteller. Neben ihm lebten große Dichter, darunter die drei oder vier, welche das classische Zeitalter der französischen Literatur ausmachen: Corneille, Racine, Molière, Lafontaine; aber den Mittelpunkt bildete Boileau, soweit neben Ludwig XIV. ein zweiter Mittelpunkt überhaupt möglich war.

Bei Rabelais und Montaigne erfreuten wir uns an der Ungebundenheit der ursprünglichen individuellen Kraft, an der unverfälschten gallischen Verve ihrer jedem Regelzwange trotzenden Persönlichkeit. Boileau vertritt eine Seite des französischen Geistes, die in der

Literatur wie in der Politik zu den verschiedensten Zeiten machtvoll sich zur Geltung gebracht: die Tyrannei der Autorität, die Regel, die Herrschaft eines mittelmäßigen Einzelnen über die ganze Nation. Von der Stellung, welche Boileau als eine Art von unfehlbarem Literaturpapst einnahm, können wir uns heute kaum einen Begriff machen. Die blinde Unterwerfung einer ganzen großen Partei unter den Willen eines Mannes, wie Frankreich sie während der Aera Gambetta's erlebt, ist nur ein entferntes Abbild der unerbittlichen Universalgewalt, welche Boileau über die ganze Republik der Literatur im 17. Jahrhundert geübt, — und zwar geübt ohne ein einziges Ehrfurcht gebietendes eigenes Werk aufzuweisen; mit nichts anderm als mit einem Haufen unbewiesener dogmatischer Regeln.

Boileau war ein Staat im Staate Ludwigs XIV. Der König, von seiner eigenen literarischen Unzulänglichkeit in Geschmacksfragen überzeugt, ließ den von ganz Paris als das ästhetische Orakel angesehenen Boileau als solches walten. Auch er, der rücksichtsloseste Autokrat, den die moderne Welt gesehen, beugte sich der Geschmackströmung, die von Boileau geleitet wurde.

Des Königs Achtung hatte sich der zum Hofmann geborne Nicolas Boileau gleich bei der ersten Vorstellung erobert. Von dem Monarchen aufgefordert, ihm seine schönsten Verse herzusagen, declamirte er ohne zu schwanken:

> L'univers sous ton règne a-t-il des malheureux?
> Est-il quelque vertu dans les glaces de l'Ourse,
> Ni dans ces lieux brûlés où le jour prend sa source,
> Dont la triste indigence ose encore approcher
> Et qu'en foule tes dons d'abord n'aillent chercher?
>
> (Epistel an den König.)

Tiefgerührt durch diese Lobhudelei bewilligte ihm der König auf der Stelle eine Pension von 2000 Franken. Zeitlebens hat Boileau sich der Gunst Ludwigs XIV. erfreut und sie auch verdient.

Boileau war ganz der Mann nach des Königs Herzen: ein Feind aller Eigenart, der geschickteste Schmeichler, aber dabei ein aufrichtiger Bewunderer seines Herrn. Man darf sich Boileau nicht als einen überzeugungslosen, kriecherischen Streber vorstellen, der wider besseres Wissen in die Hymnentrompete stößt. Nein, Boileau glaubte wirklich, das Zeitalter Ludwigs XIV. wäre eine Periode gleicher dichterischer Blüte wie das Perikleische oder Augusteische, und in einer solchen Zeit am Hofe des perückenumflatterten modernen Augustus den Horaz zu spielen, konnte einen Besseren als Boileau reizen.

Horaz und das elegante Römertum — das waren Boileau's Vorbilder. Mit Gewalt kämpfte er sein trotz alledem gallisches Naturell nieder, um den richtigen Hofkammerton zu treffen, — und man muß sagen: soweit es überhaupt einem Sterblichen möglich ist, aus seiner nationalen Haut herauszukommen, soweit ist es Boileau gelungen, sich zu entgallisiren. Seine

Satiren und Episteln erinnern wirklich von weitem, aber ganz von weitem an Horaz, nicht nur in den absichtlich nachgeahmten Stellen der „Dichtkunst".

Freilich, jener dem ganzen französischen Schriftentum des 17. Jahrhunderts anhaftenden Convention der Sprache ist auch Boileau nicht entgangen. Das unterscheidet ihn und seine Freunde von den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts. Rabelais sowohl wie Montaigne, um nur die größten zu nennen, haben sich ihren Stil selbst geschaffen und sich trotz ihrer classischen Belesenheit von keinem Griechen noch Römer wesentlich beeinflussen lassen; — Boileau, und mit ihm Corneille und Racine, ja selbst Molière und Lafontaine, schreiben mehr oder minder alle dasselbe Französisch, ein Französisch voll stereotyper Redensarten, voll stehender Metaphern, eine Sprache, in der „die Liebe" zehnmal mes feux oder mes voeux oder mes flammes, und nur einmal l'amour genannt wird, in der man für „Ehe" niemals mariage, sondern regelmäßig hymen sagt, und in der man halb im Schlaf halbe Verse erraten kann, nachdem man den vorhergehenden Vers mit seinem Reim gelesen. Das kommt zum Teil daher: im 16. Jahrhundert gab es in Frankreich noch eine Provinzliteratur, Rabelais und Montaigne waren keine Pariser, ihnen schrieb kein Hof und kein Boileau vor, welche Wörter „edel", welche „niedrig" wären; sie konnten schöpfen und haben geschöpft — der Eine aus dem Volksidiom der Touraine, der Andere aus der farbigen Sprache Süd-

Frankreichs. Seit dem 17. Jahrhundert, seit Malherbe, am bestimmtesten seit Boileau ist die französische Literatur eine Pariser Literatur, und zwar für ein ganzes Jahrhundert zunächst eine Hofliteratur.

Wer nicht nach dem Geschmack des Hofes schreibt, wird unmöglich, wird hinweggestoßen von dem Gnadenborn, der sich in der Form von Pensionen oder literarischen Hofämtern über die Schriftsteller ergießt. Boileau und Racine sind Hofhistoriographen gewesen, — Lafontaine, dessen Erzählungen dem frommgewordenen Liebhaber der Maintenon ein Greuel waren, hat nicht Amt noch Pension erhalten und ist nur mit Müh und Noth in die Akademie gedrungen.

Boileau war eine Art von literarischem Minister ohne Portefeuille. Der König verließ sich blindlings auf dessen poetischen Geschmack, auch dann, wenn er dem eigenen nicht entsprach. Das beweist die vielleicht nicht wahre, aber sehr hübsch erfundene Anekdote: auf die Frage des Königs, wen Boileau für den bedeutendsten dichterischen Zeitgenossen halte, habe er geantwortet: Molière, — worauf der König: Ich hätte das nicht geglaubt, aber Sie müssen das besser verstehen als ich.

Gemißbraucht hat Boileau seine unumschränkte Vertrauensstellung beim Könige niemals. Wie gering man auch über seine eigenen dichterischen Leistungen urteilen mag, — ein besserer Richter über das wahrhaft Bedeutende der Literatur seiner Zeit hat damals nicht gelebt. Dieser sichere Geschmack und die Mann-

haftigkeit des Eintretens für seine kritische Ueberzeugung sind Boileau's bleibende Ehrentitel bei der Nachwelt. Sein Umgang war der beste des damaligen Frankreichs: Racine, Molière und Lafontaine waren seine Herzensfreunde, — der Herzog de la Rochefoucault, Madame de Lafayette (die Verfasserin des schönsten Romans des 17. Jahrhunderts: „Die Prinzessin von Cleve") und Madame de Sévigné sein steter Umgang. Gleich Montaigne liebelos durchs Leben wandelnd, hat auch Boileau aus der Freundschaft die edelsten Freuden seines Lebens geschöpft.

Wo es gilt, da tritt er für seine Freunde ein, — namentlich da, wo in der Freundestat zugleich der ehrliche Kritiker seine Genugtuung findet. Molière's Tartuffe wird von der Geistlichkeit an der Aufführung gehindert? Flugs schreibt Boileau in seiner „Rede an den König" gegen die „Bigotten" die energischen Verse:

> En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
> Se couvre du manteau d'une austère vertu ;
> Leur coeur qui se connaît, et qui fuit la lumière,
> S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe et Molière.

Und als nach dem Tode Molières der Haß der Klerisei dem größten Sohne Frankreichs „ein wenig Erde" als letzte Ruhestätte verweigerte, dichtete Boileau (in seinem Brief an Racine, 1677) jene schöne Todtenklage, die einzigen zum Herzen gehenden Verse, die er überhaupt je geschrieben:

Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ses beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés. — —

Daß er die von der Hofgesellschaft verworfene Phädra Racine's trotz dem Hofe öffentlich dem erbärmlichen gleichnamigen Stück Pradon's vorzog, — daß er zu Gunsten des verarmten alten Corneille auf seine Pension verzichten zu wollen erklärte und so den König moralisch zwang, sich des Nestors der französischen Tragödie anzunehmen, – das sind Züge, die ebenso sehr für Boileau's gutes Herz wie für seinen guten Geschmack zeugen. Auch hat er da, wo er nicht durch irgend eine Regel des Aristoteles oder sonst eine Autorität, und nicht durch einen Machtspruch des Königs beengt war, das gute Recht der wahren Schönheit gegenüber der Hofmode wacker verteidigt. Ergötzlich in dieser Beziehung ist die Stelle seiner offenen Briefe an Perrault (den Verfasser der berühmten „Feenmärchen"), worin er die Worte der Bibel: „Und Gott sprach: es werde Licht! und es ward Licht" — als wahrhaft erhaben bezeichnete. Also es gab im 17. Jahrhundert Schriftsteller, welche jene in ihrer Einfachheit grandiosen Worte für nicht erhaben hielten!

Sein ästhetisches Glaubensbekenntniß hat Boileau in der Horaz nachgeahmten „Dichtkunst" (1674) ausgesprochen. Außer einigen banalen Redensarten in der Einleitung, wonach ein rechter Dichter unter glücklichem Stern geboren sein müsse, dreht sich diese ganze Schul-

meisterei in vier Gesängen um die Regeln, deren Befolgung einem Versemacher den Lorbeer des Dichters sichern. Regeln, — das ist das Geheimniß. Dazu muß natürlich die Gnade eines Großen in klingender Münze sich gesellen;

„Gar leicht kann ein August uns auch Virgile schaffen"

schreibt Boileau in der vollen Ueberzeugung, mitten im Zeitalter der Augustusse und Virgile zu leben. Nun, seitdem hat man in der Kenntniß vom Wesen des Dichters einige Fortschritte gemacht und nimmt z. B. die tiefe Herzensempfindung gepaart mit plastischer Phantasie als unerläßliche Voraussetzungen aller Versschreiberei an. Von dergleichen hat Boileau keine Ahnung. „Die Vernunft" und „der gesunde Menschenverstand" sind ihm die Hauptsache in der Poesie:

Aimez donc la raison · que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Und mit einem giftigen Seitenblick auf die üppige Phantastik Ariosto's rühmt er den gesunden Menschenverstand als das Endziel aller Poesie —:

Evitons ces excès: laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
Tout doit tendre au bon sens.

Als Boileau dies schrieb, waren noch keine vollen hundert Jahre seit dem Erscheinen der Essais von Montaigne verflossen und schlief der Verfasser des Pantagruel erst seit 120 Jahren dem „großen Vielleicht" entgegen.

Boileau schreibt französisch, nicht weil es ein Volk gibt, welches französisch spricht, sondern weil ein König und sein Hof in Paris und Versailles französisch lesen. Nichts ist ihm ein größerer Greuel als die Anlehnung an die Volkssprache, diese stärkste Stütze der Schöpfer der französischen Prosa im 16. Jahrhundert. Es gibt für ihn nur das Lexikon der Sprache von Versailles, — außerhalb desselben das Chaos und die Verdammniß. Boileau hat keine Ahnung davon, daß jede National-Literatur ein Abbild des Geistes des ganzen Volkes sein müsse. Ihm sind Sophokles und Euripides nur die Hofdichter des Perikles; die römische Literatur ist ihm selbstverständlich nur die des Augustus. Begriffe wie „Volk", „Volksliteratur" sind ihm so fremd wie die der Elektricität oder der Dampfkraft. Für ihn datirt die ganze französische Literatur erst seit dem Jahre 1600, in welchem Malherbe's, des ersten wohlbestallten Hofpoeten, Gedichte erschienen und der regellosen, der schrecklichen Zeit des „Mittelalters" ein Ende machten. Mit welcher Inbrunst stößt er den Seufzer der Befriedigung aus, da wo er in der „Dichtkunst" nach einer von Unwissenheit strotzenden Uebersicht über die altfranzösische Literatur ruft:

> Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,
> D' un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
> Et réduisit la muse aux règles du devoir.

Die Muse unter dem Joch der „Regeln der Pflicht!" — ein Bild von grotesker Komik, aber für Boileau

und seine Zeitgenossen das natürlichste Ding von der Welt.

Boileau's „Dichtkunst“ hat seitdem in jedem französischen Lyceum die Rolle eines ästhetischen Leitfadens gespielt, — und da wundert man sich, daß die Rückkehr zur Natur, die Befreiung von dem Regelzwang mehr als anderthalb Jahrhunderte, bis zu den Romantikern, hat auf sich warten lassen, ja daß noch heute die Spuren dieser geistigen Verkrüppelung in dichterischen Fragen nicht ganz ausgetilgt sind.

Noch heute ist Boileau eine Autorität wenigstens für den Schulunterricht, denn in den französischen Lyceen reicht der Unterricht in der eigenen Literatur nur bis ins 18. Jahrhundert, ganz so wie in deutschen Gymnasien.

Ludwig XIV. liebte die Poesie nur, in so weit sie zur Hofpoesie sich eignete: also die pathetische, feierliche Tragödie, die Komödie nur mit ihren gräcisirenden Helden Alcest, Oront, Clytandre, Damon u. s. w.; sodann die Ode, die Epistel, die Hymne. Darum stand ihm Boileau so nah, denn dieser schrieb nicht nur selbst keine andern Verse, als die mit der Hofpoesie verträglich waren, sondern bekämpfte auch alles, was in dem geheiligten Bezirk des Hofes sich an volkstümlicher Poesie hervorwagen mochte. Das geschah nicht aus Liebedienerei gegen den Hof, — nein, aus eigener, innerster Neigung. Er hat es selbst Molière nicht verziehen, den er doch aufrichtig liebte, daß er zu solchen Typen

wie Sganarelle, Scapin oder selbst George Dandin gegriffen. Man höre den unzufriedenen Schulmeister:

> Molière, illustrant ses écrits,
> Peut-être de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin, — —
> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Alles soll feierlich, majestätisch klingen, wo ein Monarch wie Ludwig XIV. weilt. Daher das ganze Heer poetischer Etikette-Regeln, welche Boileau als literarischer Hausmarschall des Königs aufstellt und deren Verletzung die allerhöchste Ungnade — zum Mindesten den Zorn Boileau's — nach sich zieht. An einem so wohlgeregelten Literaturhof muß Jeder seine bestimmte Stelle kennen; die Ordnung, die „Regeln der Pflicht", der „Menschenverstand", die „Vernunft" herrschen mit erkältender Strenge.

Dazu die völlige Täuschung über das Wesen der antiken Dichtung und zugleich die Einbildung, den Griechen und Römern in Denkweise und Ausdruck ähnlich zu sein. Es ist nicht zufällig, daß im 17. Jahrhundert jener Mißbrauch der griechischen Mythologie begann, der sich bis zum Ende des 18. mit ungeschwächter Kraft fortpflanzte: Boileau und seine Verehrer glaubten alles Ernstes, daß auch die Griechen und Römer jene mythologischen Zierate nicht als Ausdruck eines echten religiösen Gefühls angesehen, sondern lediglich dichterische Hilfsmittelchen in ihnen gesucht

hätten. Eine Poesie, welche jedes Ding beim rechten Namen nennt, ist Boileau unfaßbar. Im III. Buch seiner „Dichtkunst" schreibt er den Gebrauch jener bis zum Ueberdruß bekannten mythologischen Floskeln ausdrücklich vor:

> Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
> Ce n'est plus la vapeur qui produit la tonnerre,
> C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;
> Un orage terrible aux yeux des matelots,
> C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
> Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
> C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.

Und mit ernstem Gesicht fügt Boileau hinzu:

> Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,
> La poésie est morte ou rampe sans vigueur,
> Le poëte n'est plus qn'un orateur timide,
> Qu'un froid historien d'une fable insipide.

Seit jenen Tagen hieß für die literarischen Hämmel dieses kritischen Panurg das Meer stets »Neptune«, die Weisheit »Minerve«, der Donner »Jupiter«, und so das ganze Register der griechischen und römischen Göttergesellschaft hindurch. Die hübsche Anekdote über Béranger, der zuerst mit diesen mythologischen Schablonen gebrochen, ist bekannt, kann aber zum zweiten Mal gelesen werden. Von einem Akademiker gefragt: „Wie würden Sie das Meer in der Sprache der Poesie ausdrücken?" soll Béranger geantwortet haben: „Das Meer!" — „Und Neptun, Thetis und Amphitrite?" — „Die gehen mich gar nichts an."

Unnatur, Regelzwang, Routine, — das sind seit Boileau's Tagen die Klippen der französischen Dichtung.

Man wird bei der Lectüre der von seinem Geist beseelten Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts — nicht allein in Frankreich — das Gefühl nicht los, als röche man an eingestaubten, vertrockneten oder ganz und gar künstlichen Blumen. Diese Dichtung hat nicht einmal den drolligen Reiz, den die Rococo-Zeit sonst für uns hat: sie ist steif, ohne malerisch zu sein, trägt eine pudrige Perücke, aber keinen zierlichen hochstelzigen Damenschuh, keinen bauschigen Reifrock, nicht einmal ein Schönheitspflästerchen an einladenden Stellen. Was Boileau von der Poesie sagt, wäre vortrefflich, — auf die Prosa angewandt. Seine eigenen sogenannten Dichtungen sind als eine Art höherer Prosa ganz meisterhaft in der Form, und man begreift nicht, warum er das Wenige, was er zu sagen hatte, nicht in Prosa gesagt hat. Gegen einen nichtsnutzigen Reimer schleudert er zwar den Vorwurf:

„Warum schreibt er nicht Prosa?“

aber auf ihn selbst paßt vortrefflich, was der Satiriker Régnier (1573—1613) von Boileau's Vorläufer und Geistesgenossen Malherbe gesagt:

Nul aiguillon divin n'élève leur courage, —
Froids à l'imaginer: car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose.

Uebrigens haben auch bald nach Boileau einsichtige Franzosen seine Schwäche ganz richtig erkannt; von Marmontel rührt das Wahrwort her:

> Peintre correct, bon plaisant, fin moqueur,
> Même léger dans sa gaîté pénible ;
> Mais je ne vois jamais Boileau sensible :
> Jamais un vers n'est parti de son coeur!

Boileau hat erstaunlich wenig Neues zu sagen; er ist klar, aber leer. Die Kunst der französischen Literatur, mit einem winzigen Inhalt ein Buch zu machen, hat er verstanden wie ein Meister. Nicht einmal seine Regeln waren besonders neu; aber er wußte sich bei ihrer Formulirung so geschickt in die Wolke des Gesetzgebers zu hüllen, daß sie erst durch ihn ihre höhere Weihe zu erhalten schienen. Er ist es gewesen, welcher den Hemmschuh der gesammten französischen Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts: die berüchtigte Forderung der drei dramatischen Einheiten — zwar nicht erfunden, aber in eine leicht zu merkende Fassung gebracht hat, und erst seit Boileau in der „Dichtkunst" den Unsinn bestätigt hatte:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli —

galt er als geheiligtes Gesetz. Aehnlich ging es mit Boileau's Verbot der Behandlung religiöser Conflicte.

Wenn wenigstens diese Gesetzmacherei vom grünen Tisch der Literatur mit Geist vorgetragen würde! Aber Boileau entbehrt, merkwürdig genug, so gut wie ganz des französischen Esprit. Seine Sprechweise ist trivial

bis zur platten Dummheit. Von der Ehe weiß er die Neuigkeit:

Hymen hat seine Freuden so gut wie seine Leiden,

und aus der „Dichtkunst" ließe sich ohne Mühe eine ganze Sammlung von Vorschriften und Redensarten ausziehen, die selbst zu Boileau's Zeiten dem unbefangenen Leser wie das ausgedroschenste Stroh vorgekommen sein müssen.

Und ein solcher Schriftsteller hat Satiren geschrieben! In Nachahmung der Satiren des Horaz, versteht sich; nur daß Grazie, Witz und jene Geistesfreiheit, wie sie Horaz eigen und unter Augustus möglich waren, Boileau fehlten oder sich mit Ludwigs XIV. Machtwillen nicht vertrugen. Die Kritik, und nun gar die des Satirikers, duldete der König nicht. Auch Molière's schärfste dramatische Satiren stammen aus der Anfangszeit der Aera Ludwigs XIV., und sein Tartuffe konnte nur mit Mühe die königliche Genehmigung zur Aufführung erhalten.

Was Boileau an Grazie und weltmännischer Begabung, ja was er allenfalls an Esprit besaß, das hat er auf dem Weihrauchaltar höfischer Schmeichelei geopfert. Er kannte alle Höhen und Tiefen dieser wohlgelittenen Kunst und verstand selbst dem verwöhnten Autokraten neue Genüsse der Wollust der Schmeichelei zu verschaffen. Und damit die Süßigkeit nicht auf die Länge fade würde, fügte Boileau das Salz der scheinbaren Offenherzigkeit zu der breiten Bettelsuppe seiner

Episteln, Anreden und Oden an den König. Die Schmeichelei macht ihn ordentlich witzig: so wenn er dem Könige, der ihm jammervolle eigene Verse vorgelesen und sein Urteil hören wollte, mit dem untertänigsten Gesichtsausdruck antwortet: „Sire, Ihnen ist nichts unmöglich. Eure Majestät haben schlechte Verse machen wollen, und es ist Ihnen gelungen.“ Gewöhnlich findet Boileau alles an Ludwig XIV. göttlich, einzig, — und nichts ist ihm geläufiger, als sich gegen den Vorwurf der Schmeichelei zu verwahren, nachdem er just eben eine der qualmigsten Weihrauchwolken verbreitet hat. Hier eine jener literarischen Mumien:

Jeune et vaillant héros, dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse,
Et qui seul, sans ministre, à l'exemple des dieux,
Soutiens tout par toi-même, et vois tout par tes yeux — —
Mais je sais peu louer, — —

Das »Je sais peu louer« ist unbezahlbar.

Ebenso erbaulich ist der Anfang der 8. Epistel:

Hör auf zu singen, König, sonst hör ich auf zu schreiben.

Diese Epistel ist überhaupt ein wahres Meisterwerk käuflicher Literatur, — sie ist das Geschickteste, was dieser einst so mächtige Schriftsteller verfertigt, ein Denkmal seiner eigenen Sinnesart und zugleich ein Kleinod der Culturgeschichte. Der Raum gestattet nur einige erlesene Verse daraus mitzuteilen:

— – Ton courage, affamé de péril et de gloire,
Court d'exploits en exploits, de victoire en victoire.
Souvent ce qu'un seul jour te voit exécuter
Nous laisse pour un an d'actions à compter.

— — Ma muse, occupée à cet unique emploi,
Ne regarde, n'entend, ne connaît plus que toi!
Tu le sais bien pourtant, cette ardeur empressée
N'est point en moi l'effet d'une âme intéressée.
Avant que tes bienfaits courussent me chercher,
Mon zèle impatient ne se pouvait cacher:
Je n'admirais que toi. Le plaisir de le dire
Vient m'apprendre à louer au sein de la satire.

Um dem Porträt eines solchen Hofpoeten den letzten Zug zu geben, schließe ich mit den tugendsam entrüsteten Versen, in denen Boileau die Schriftsteller verdammt, welche von dem ehrlichen buchhändlerischen Ertrage ihrer Bücher leben. Er hatte das freilich nicht nötig! —:

Travailler pour la gloire, et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.
Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime;
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon (!) aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Das schrieb derselbe Boileau, der damals eine Jahrespension von mehreren tausend Franken vom Könige als Bezahlung für seine Hymnen und Oden bezog. — Es hat eines vollen Jahrhunderts bedurft, um die französischen Schriftsteller auch pecuniär vom Hofe unabhängig hinzustellen und damit der Literatur die persönliche Würde wiederzugeben, welche sie allemal unter dem Mäcenatentum und der Königsgunst einbüßt.



VII.

Der Herzog de la Rochefoucault.

(1613—1680.)

Boileaus „Dichtkunst“ und seine sonstigen ästhetischen Weisheitssprüche nennen das Gebiet nicht, auf dem dieser erlauchte Duc seinem Titel Ehre gemacht: ein Führer zu sein.

Der Herzog de la Rochefoucault hat sein Genre für Frankreich erfunden und ist bis heute dessen berühmtester Vertreter geblieben: des espritvollen Paradoxons, des sprachlichen Atticismus.

Worin besteht jenes geheimnißvolle Erkennungszeichen des literarischen Frankreichs, welches seit nunmehr zwei Jahrhunderten in der ganzen gebildeten Welt als „französischer Esprit“ bezeichnet wird? Unserm „Geist“ entspricht es so wenig genau, wie überhaupt zwei Wörter zweier Sprachen einander nie genau entsprechen. Es läßt sich besser fühlen als erklären, —

oder erklären doch nur durch Beispiele. Ein Schriftsteller, der Sätze niedergeschrieben wie:

„Es gibt gute Ehen, aber keine entzückenden."
„Die Heuchelei ist eine Huldigung des Lasters an die Tugend."
„Wir haben Alle Kraft genug, die Leiden der Andern zu ertragen" —

hat Esprit. — Darf ich zu den vielen Definitionen dieser besonderen Eigenschaft französischer Schreibweise eine neue zu fügen wagen, so möchte ich Esprit erklären als die Gabe, das Geheimniß aller Welt in einer durch Kürze und scharfe Gegensätzlichkeit des Ausdrucks bestechenden Form so auszusprechen, daß alle Welt den Ausspruch wegen der neuen Form auch für neu im Inhalt hinnimmt und in dem Autor den Entdecker sieht.

Auf den Herzog de la Rochefoucault wenigstens und sein einziges Werk: »Maximes et réflexions morales« (1665) trifft diese Erklärung zu. Der Reiz seiner Aussprüche, 528 an der Zahl, beruht nicht in der Neuheit ihres ethischen Gehalts, sondern in dem funkelnden Esprit der sprachlichen und gedanklichen Form. Die treffende Kürze des pfeilgespitzten Wortes — sie ist's, die uns blendet, entwaffnet, hinreißt. Das hatte vor de la Rochefoucault Keiner fertig gebracht; vor ihm war das Französische eine weitschweifige, behäbige, ja geschwätzige Sprache gewesen. Man kann von Montaigne's Stil alles Schöne rühmen, aber Schärfe ist keine seiner Zierden. Montaigne dachte in Sprüngen und verzeichnete jeden Quersprung, auch wenn er ihn vom Ziele abführte. Erst de la Rochefoucault lehrte sich

und die französischen Schriftsteller, nicht die ganze Gedankentätigkeit mit all ihren Zwischenstadien und ihrem Beiwerk von Uebergängen in der literarischen Form zu wiederholen, sondern nur die Resultate des Denkens, diese aber so wuchtig wie möglich, auszusprechen.

Die deutsche Kritik ist nur zu leicht geneigt, diese den Franzosen ganz besonders eigentümliche Art der Schriftstellerei für gleichbedeutend mit Oberflächlichkeit zu halten. Aber auch sie ist nur eine Folge des wesentlich geselligen Charakters der französischen Literatur, der lebhafter gefühlten Wechselbeziehung zwischen Autor und Publicum. Der deutsche Schriftsteller läßt den Leser sehr gemütlich und familiär in seine Gedankenwerkstätte ein, zeigt ihm alle Spähne und Splitter, die bei der Arbeit umhergeflogen sind, erklärt ihm alles so eindringlich, daß der Leser, ohnehin etwas denkträge, nun überhaupt nichts mehr zu denken findet, sondern alles aufs Beste versteht, gerade so gut wie der Autor, und so den Respect vor dem Buch und dem Bücherschreiber verliert.

Ganz anders der Franzose, und besonders ganz anders dieser hierin französischeste aller Franzosen: der Herzog de la Rochefoucault. Sein Herzogtum spiegelt sich selbst in seinem Stil wieder. Da ist nirgends eine spießbürgerliche Wichtigtuerei, keine aufdringliche Eitelkeit, die dem Leser zuruft: nicht wahr, dies ist sehr geistreich? — Dieser Grandseigneur läßt Niemand zu sich ein bei der Arbeit, er verrät keines

seiner Ateliergeheimnisse, belegt keinen seiner überraschenden Aussprüche durch den Hinweis auf seine Erfahrungen, deren Reichtum bei seinem bewegten Leben in den höchsten politischen und gesellschaftlichen Kreisen sich ja ganz von selbst versteht, — und bemüht sich, jedem seiner Sätze die unumstößliche Form der Autorität zu geben, welche einen Widerspruch gar nicht an sich herankommen läßt. Er polemisirt nicht, er sagt nur seine wohlüberlegte Meinung, ist aber gar nicht neugierig, die Meinung eines Andern zu hören. Man hört immer einen Ton hindurch wie: „Ich, der Herzog de la Rochefoucault, habe meine lange Lebenserfahrung in diesen Satz gepreßt, — wer wagt mir zu widersprechen?!" — Und das ist ja das Geheimniß wahrer seelischer Aufrichtigkeit, daß sie nicht allein den Schleier hebt von der Seele dessen, der sie an sich selbst übt, sondern uns, die wir ihre Blöße sehen, zugleich unser eigenes Innere enthüllt und um uns alle das Band einer seelischen Vertrautheit schlingt.

Der Herzog de la Rochefoucault gehört der Zeit und dem Wesen nach mehr zu der Schule des 16ten Jahrhunderts, als zu der des 17ten. Montaigne war seine Lieblingslectüre, und ihm ähnelt er am meisten in der pessimistischen Lebensauffassung, der Zweifelsucht, der egoistischen Welterklärung. Nur ist bei dem Herzog alles viel extremer, viel härter geworden. Der Pessimismus, bei Montaigne nur an einzelnen Stellen sichtbar, und auch da in versöhnliche Formen gekleidet, gibt sich bei

Rochefoucault mit einer an Menschenhaß und Cynismus streifenden Herbigkeit. Die französische Literatur des Mittelalters und der Renaissance ist überwiegend optimistisch gefärbt; darum erschrickt man förmlich, wenn man plötzlich bei einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts auf solche Sätze stößt, wie die von Rochefoucault:

„Es gibt gewisse Tränen, die oft uns selbst täuschen, nachdem sie die Andern getäuscht haben.“

„Wenige ehrbare Frauen, die dieses Handwerks nicht müde wären.“

„Oft würden wir unserer schönsten Handlungen uns schämen, sähe die Welt alle Beweggründe derselben.“

„Unsere Reue ist weniger ein Bedauern der Sünde, die wir begangen haben, als eine Furcht vor dem Uebel, das für uns daraus erfolgen kann.“

Rochefoucault hat in die französische Literatur die pessimistische Auffassung von der Menschennatur eingeführt, — die Blindheit gegen die unleugbar edlen Regungen des Menschenherzens, das geflissentliche Aufstöbern der Nachtseiten im Gefühlsleben. Bei Rochefoucault persönlich war diese Ansicht vom Menschen die Folge der bittern Enttäuschungen, wie sie bei einem im Vordergrunde politischer Fehden stehenden Manne von starker Empfindlichkeit unvermeidlich sind. Die „Maximes“ sind das Werk eines Enttäuschten, dessen Geist durch das Frondiren — auch das eine specifisch französische Gesinnungseigenschaft — geschärft und gereizt worden war. Man vergesse nicht, daß der Herzog von der Königin (Anna von Oesterreich), deren treuester Anhänger er zur Zeit der Fronde gewesen,

nach dem Tode Richelieu's crassen Undank geerntet hatte und daß er auch unter Ludwig XIV. in halber Ungnade lebte. So ist über sein Buch gewiß mehr Galle ausgegossen, als dem Herzog sonst eigen gewesen.

Die „Maximes" sind Erfahrungssätze eines vielerprobten Mannes der höchsten Welt, aber einseitig zugespitzt durch seine allerpersönlichsten Erlebnisse. Ein Gutes hat dieses Grollen und Schmollen für den Verfasser gehabt: er wurde dadurch dem nivellirenden Einfluß des literarischen Hofgeschmacks entrückt und konnte sich seinen schönen, unbefangenen Stil bewahren, der so sehr von dem Boileau's abweicht und weit mehr an die kernige Sprache des Ausgangs des 16. Jahrhunderts erinnert. Die Convention, die Schablone, — dem Herzog konnten sie nichts anhaben. Er ist der Vertreter des Paradoxons, — und das Paradoxon duldet selbstverständlich keine Schablone.

Untrennbar vom Wesen des Paradoxons ist allerdings die Einseitigkeit. Der Paradoxe sieht vielleicht auch die andern Seiten, aber er achtet sie gering gegenüber der Hauptsache, und nur auf diese kommt es ihm an. Wer alle Ausnahmen beachten wollte, die zumal im moralischen Leben sich ereignen, käme nie zur Aufstellung einer durchgreifenden Regel. Der Esprit neigt zum Paradoxon, weil auch er sich nicht mit den Nebenrücksichten aufhält; er überläßt es den Leuten ohne Esprit, sich die scharfe Speise eines paradoxen Ausspruchs zu verdünnen durch allerlei abschwächende

Zusätzchen und sie in dieser Gestalt sich mundgerecht zu machen.

Der Herzog hat übrigens selbst schon einige Rücksichten auf das Publicum genommen. Zunächst auf sein Publicum, welches aus vornehmen, seinem Herzen zärtlich nahe stehenden Damen bestand. Seine „Maximes" entstanden im Salon der Madame de Sablé und sind in der Form ihrem Salonursprung durchaus getreu; sie haben nachmals durch des Herzogs innigen Umgang mit der reizenden, feinsinnigen Madame de Lafayette kleine Umformungen erlitten. In der ersten Ausgabe macht er kaum irgend welche Zugeständnisse an Ausnahmen, — in den späteren Bearbeitungen schleicht sich hier ein abschwächendes „oft", dort ein milderndes „wenig" oder „beinah" ein, und nach diesen unschuldvollen Zusätzen kann sich selbst ein Optimist von nicht allzu strenger Observanz mit den meisten Aussprüchen einverstanden erklären.

Es ist lehrreich im Einzelnen zu beachten, wie Rochefoucault von Ausgabe zu Ausgabe den Ausdruck kürzer, schlagender gestaltet. 25 Jahre lang hat er mit Vaterliebe an diesem einzigen Kinde seines Geistes Erziehung getrieben. Welch ein winziges Büchlein, diese 528 Sätze, — aber welche stilistische Arbeit! Wenn je ein Schriftsteller durch sein Beispiel bewiesen, daß die Prosa die schwerste Kunst ist, dann Rochefoucault. An Tiefe erreicht er schwerlich Pascal, an Schärfe der Beobachtung übertrifft er La Bruyère nicht,

— aber beide läßt er weit hinter sich durch den Diamantglanz des Stils. Wie ungezwungen sich das Resultat dieser unaufhörlichen Arbeit eines halben Menschenlebens liest, — und wie doch alles zugleich jene Eigenschaft des besten Stils aufweist: so und nicht anders konnte dieser Gedanke am treffendsten und kürzesten ausgedrückt werden.

Des Herzogs leitender Stil-Grundsatz war: nicht zwei Worte anzuwenden, wo eines genügt. Hatte er in der ersten Ausgabe noch geschrieben:

„Die Jugend ist eine fortgesetzte Trunkenheit, sie ist das Fieber der Gesundheit, sie ist die Torheit der Vernunft",

so wird daraus in der Ausgabe letzter Hand:

„Die Jugend ist eine fortgesetzte Trunkenheit, sie ist das Fieber der Vernunft."

Oder es hatte ursprünglich geheißen:

„Die Strenge der Frauen ist ein Schmuck und eine Schminke, die sie zu ihrer Schönheit fügen. Sie ist ein feines, zartes Reizmittel und eine verkappte Wollust."

In der letzten Ausgabe ist der ganze zweite Satz als überflüssig weggelassen.

Um auch ein Beispiel für die Milderung des Inhalts in der letzten Ausgabe zu geben, führe ich den Satz an:

„Im Unglück unserer besten Freunde finden wir oft etwas, was uns nicht mißfällt."

In der ersten Ausgabe hatte statt des „oft" gestanden „immer."

Rochefoucault war sich seines Esprit wohlbewußt und hat diese Eigenschaft mit Künstlerfleiß gepflegt. In dem anmutigen Selbstporträt, welches er von sich liefert, sagt er:

„Ich habe Esprit, und ich mache kein Hehl daraus, — denn wozu da lange zimperlich tun? Das viele Abwehren solcher Anerkennung heißt ein wenig Eitelkeit unter dem Schein der Bescheidenheit verstecken. — Ich habe also Esprit, immerzu, aber einen Esprit, den die Schwermut verzerrt hat."

Das Urteil der Madame de Maintenon über den Herzog lautete ziemlich ähnlich: „Er hatte viel Geist und wenig Wissen." — Der Wissensmangel hat seine Originalität nur um so freier sich entfalten lassen.

Die Grundidee seines Buches hat Rochefoucault gleich in der ersten Maxime ausgesprochen:

„Was wir für Tugenden ansehen, ist oft (!) nur eine Vereinigung verschiedener Handlungen und verschiedener Interessen, wie sie der Zufall oder unsere Absicht zu veranstalten weiß. Nicht immer ist es die Ehre und die Keuschheit, um deretwillen die Männer ehrenhaft und die Frauen keusch sind."

Also alle Handlungen und Beweggründe der Menschen, auch die guten, auch die scheinbar edelsten, gehen aus der Selbstsucht hervor. Eigenliebe heißt der Hebel der menschlichen Gesellschaft und der innerste Kern des Einzelnen. Das ganze Buch ist nur eine Variation dieses einfachen Themas. Das Thema selbst war nicht neu: der englische Moralphilosoph Hobbes hatte ganz dieselbe Lehre 25 Jahre früher aufgestellt und in dickleibigen lateinischen Büchern entwickelt. Möglich, daß Rochefoucault durch Hobbes angeregt worden ist; wahr-

scheinlicher, daß er bei näherem Zusehen ganz von selbst auf diesen Satz kam. Der Einzelne mag gegen dessen Wahrheit in all den von Rochefoucault angeführten Fällen für sich mit Recht Einsprache erheben (obwohl er sie für den Charakter seines lieben Nebenmenschen meist zugeben wird), — im großen Ganzen hat der Verfasser der „Maximes" Recht, dreimal Recht. Er sagt in dieser Beziehung, wie zur Rechtfertigung seiner Verallgemeinerungssucht:

„Es ist leichter, den Menschen im Allgemeinen als einen Menschen im Besondern zu kennen."

Die „Maximes" sind Salonliteratur, und im Salon gilt ja überall der menschenfreundliche Grundsatz: „Alle Anwesenden bilden eine Ausnahme." Mit dieser Einschränkung kann Jeder die „Maximes" unterschreiben.

Ich lasse zunächst eine Auswahl der berühmtesten und der schönsten Aussprüche über die Eigenliebe selbst folgen —:

„Welche Entdeckungen man auch schon im Reiche der Eigenliebe gemacht hat, es bleiben noch sehr viele unbekannte Landstriche."

„Die uneigennützigste Freundschaft ist nur ein Handel, bei dem unsere Eigenliebe sich vorgenommen immer noch etwas zu gewinnen."

„Die Greise geben gern gute Lehren, um sich darüber zu trösten, daß sie nicht mehr im Stande sind, schlechte Beispiele zu geben."

„Oft tut man Gutes, um straflos Schlechtes tun zu dürfen."

„Man lobt gewöhnlich nur, um gelobt zu werden."

„Die Tugenden verlieren sich im Interesse, wie sich die Flüsse im Meer verlieren."

„Man mag uns noch so viel Gutes von uns sagen, — etwas Neues sagt man uns damit nicht."

„Wir verzeihen oft denen, die uns langweilen; aber wir können denen nicht verzeihen, die wir langweilen."

„Warum sich Liebende nie langweilen, wenn sie beisammen sind? Weil Jeder immer nur von sich dabei spricht."

„Wir eingestehen kleine Fehler nur, um glauben zu machen, daß wir keine großen besitzen."

„Wir halten nur die Leute für einsichtsvoll, die unserer Meinung sind."

„Wir haben nicht den Mut, im Allgemeinen zu sagen, daß wir ohne Fehler und unsere Feinde ohne gute Eigenschaften; aber im einzelnen sind wir nicht allzu weit davon entfernt, es zu glauben!

„Niemand, der sich in jeder seiner Eigenschaften niedriger schätzt als den Mann, den er auf Erden am höchsten stellt."

„Es gibt Leute, die so voll von sich selber sind, daß sie auch im verliebten Zustande die Möglichkeit finden, sich mit ihrer Leidenschaft zu beschäftigen, nicht aber mit der Person, welche sie lieben."

„Der Eigennutz spricht alle Sprachen und spielt alle Rollen, selbst die der Uneigennützigkeit."

Manche dieser Aussprüche erschrecken Einen förmlich durch ihre Wahrhaftigkeit; sie zwingen uns Dinge einzugestehen, die wir bis dahin Keinem, am wenigsten uns selber eingestanden haben. Und wenn uns einige der „Maximes" heute als längstbekannte Erfahrungssätze erscheinen, so vergesse man nicht, daß hinter uns zwei Jahrhunderte liegen, in denen Rochefoucault gelesen und citirt wurde, bis er zum allgemeinen Erbbesitz der Menschheit gehörte. Viele Wendungen unsres täglichen Gesellschaftslebens sind auf jenen großen Esprit-Macher zurückzuführen, der leider heute sehr wenig gelesen wird, am wenigsten in Deutschland. Und doch können seine Maximes uns noch mehr als bloß Lebensweisheit lehren! Ich wüßte z. B. keine bessere Uebung im präcisen Ausdruck als — die Maximes von Rochefoucault in möglichst dem Original gleichkommender Kürze zu übersetzen. Noch besitzen wir keine

Musterverdeutschung dieses Buches für geistige Feinschmecker, auch ich fühle weder den Beruf noch den Mut, eine solche zu versuchen; die nachstehenden wie die früheren Proben sind in dem Gefühl verdeutscht worden, nur den Sinn, nicht die Form wiedergeben zu können —:

„Man ist nie so glücklich, noch so unglücklich, wie man sich's einbildet."

„Die Wahrheit stiftet nicht so viel Gutes in der Welt, wie ihr Schein Böses stiftet."

„Beurteilt man die Liebe nach der Mehrzahl ihrer Wirkungen, so sieht sie dem Hasse ähnlicher als der Freundschaft."

„Es gibt keine Verstellung, die lange die Liebe verbergen kann, wo sie besteht, noch sie erheucheln kann, wo sie nicht mehr besteht."

„Der Geist ist immer der Gimpel, der auf den Leim des Herzens geht."

„Jeder beklagt sich über sein mangelhaftes Gedächtniß, aber Keiner über seinen mangelhaften Verstand."

„Man wird am ehesten betrogen, wenn man sich für schlauer hält als die Andern."

„Oft ist man ebenso verschieden von sich selbst wie von den andern."

„Es gibt Leute, deren ganzes Verdienst darin besteht, Dummheiten auf nützliche Art zu sagen und zu machen; sie würden alles verderben, wollten sie ihr Benehmen ändern."

„Zwei Personen, die sich nicht mehr lieben, schämen sich immer, sich einst geliebt zu haben."

„Die Menschen würden nicht lange in Gesellschaft leben, wenn nicht die Einen von den Andern angeführt würden."

„Nur große Menschen haben das Recht, große Fehler zu besitzen."

„Wenn uns die Laster verlassen, so schmeicheln wir uns des Glaubens, daß wir sie verlassen."

„Die echte Beredsamkeit besteht darin, alles Nötige zu sagen, und nur das Nötige zu sagen."

„Die Abwesenheit mindert die mittelmäßigen Leidenschaften und steigert die großen, wie der Wind die Kerzen auslöscht und das Feuer anfacht."

„Es ist unmöglich, zum zweiten Mal das zu lieben, was man wirklich einmal zu lieben aufgehört hat."



„Man langweilt sich fast immer mit den Personen, mit denen sich zu langweilen unerlaubt ist."

„Ein Dummkopf hat nicht Zeugs genug, um gut zu sein."

„Nichts hindert Einen so sehr, natürlich zu sein, als der Wille, es zu scheinen."

„In der Freundschaft wie in der Liebe ist man oft glücklicher durch die Dinge, welche man nicht weiß, als durch die andern."

„Von allen heftigen Leidenschaften ist die Liebe die, welche den Frauen am wenigsten schlecht steht."



VIII.

Jean de Lafontaine.

(1621—1695)

Eine bekannte neuere Richtung der Literaturgeschichte erklärt mit mathematischer Sicherheit jeden Schriftsteller und seine Werke aus der „Strömung" der ihn umgebenden Cultur, aus dem sogenannten „Milieu". Der Autor mag noch so einsam dastehen, sich noch so sehr von allen seinen Zeitgenossen unterscheiden, ganz nur er selbst sein, — es hilft ihm nichts: diese Literarhistoriker wissen dennoch zu erklären, nicht nur wie der Schriftsteller *war*, sondern sogar wie er notwendigerweise so und nicht anders werden *mußte*. Es ist nämlich nichts leichter, als die actenmäßig beglaubigte *Vergangenheit* zu profezeien; die Leute, welche sich besonders gut auf diese Augurenkunst verstehen, nennt man Geschichtsphilosophen.

Manchmal widerfährt es ihnen, daß der ursächliche Zusammenhang zwischen dem Autor und der Zeitströmung sich durchaus nicht finden lassen will. Natürlich nicht durch die Schuld dieser Literaturforscher, denn bestehen muß dieser Zusammenhang irgendwo. Daß ein Schriftsteller seine Werke in erster Reihe sich selbst verdankt, seiner angebornen, von einer unabsehbaren Reihe leiblicher Ahnen geerbten Individualität, ist das Letzte, was diese Richtung der Kritik zugibt. Für sie existirt nur die Masse; das Individuum ist nichts. — Allenfalls erkennen sie an, daß jeder Schriftsteller von hervorragender Bedeutung eine besondere Eigenschaft, die sogenannte »qualité maîtresse«, besitzt, welche ihn von der Masse sich abheben läßt, aber nun wird auch gleich danach rubrizirt, schematisirt, classificirt; jeder Autor erhält sein Fach und darauf einen Zettel geklebt wie einen Steckbrief.

Bis zu einem gewissen Grade hat diese Anschauungsweise Recht: wie jeder andere Mensch hat auch jeder Schriftsteller eine Seite, die ganz besonders hoch entwickelt ist, und von diesem Gesichtspunkt ging auch der Verfasser dieses Buches aus, als er diejenigen französischen Schriftsteller zu schildern unternahm, welche mehr als Andere ganz bestimmte Eigenschaften der französischen Volksseele literarisch betätigt haben. Aber die Macht der Individualität spottet aller solcher a priori gemachten Theorien. Es gibt Individuen, für die keine Schubfächerei ausreicht. Ihr Bild steht klar vor unserer

Seele, wir unterscheiden es unter hunderten, — aber es ist schwer zu sagen, an welchem einzelnen Zuge wir es sogleich erkennen. Es geht damit wie mit manchen gemalten Bildern, die bei jedesmaligem Anschauen einen andern Ausdruck zeigen und doch für uns eine bestimmte Einheit bilden.

Was repräsentirt Jean de Lafontaine? Er hat 12 Bücher „Fabeln" geschrieben, und als Fabeldichter vornehmlich ist er all denen bekannt, welche Literaturgeschichte aus Schulleitfäden lernen. — Aber ehe er seine Fabeln schrieb, hatte er 5 Bücher „Erzählungen und Novellen" in Versen veröffentlicht (1665), die von dem harmlosen Fabulisten nichts ahnen lassen. Was ist also Lafontaine als Vertreter des Literaturgeistes seiner Nation? Ist er der graziöse, naive und feinsinnige Moralist, der sich in Hunderten von Fabeln mit ihrem unvermeidlichen lehrhaften Anhängsel als ein wahrer Schatz gesundmenschenverständlicher Weisheit darbietet, der allen Kinderlesebüchern aller Länder willkommnes Material liefert, den selbst der reife Mann nicht ohne Genuß liest, wäre es auch nur um der ungemein anmutigen Sprache willen? — Oder ist Lafontaine nicht vielmehr der Verfasser jener durch und durch sittenlosen, manchmal wahrhaft teuflisch-sinnlich ausgeklügelten Geschichtchen, die alles was das ausschweifende Mittelalter an sexuellen Anekdoten erfunden und in halbroher Form fixirt hatte, von Neuem aufwärmten und durch die bestechende dichterische Gewandung zu

einem wahren Leitfaden eleganter Lüsternheit machten? Wie vertragen sich diese beiden Hauptwerke Lafontaine's: die „Fabeln" und die „Erzählungen" neben einander, und wie war es überhaupt möglich, daß ein und derselbe Geist beide hervorbringen konnte?

Lafontaine ist die Blüte gallischer Sorglosigkeit. Ein großes Kind von unerschöpflicher Gutmütigkeit, der sprichwörtlich gewordene „Bonhomme" Lafontaine. Freilich mit allen Gebrechen der übertriebenen Gutmütigkeit, ja geradezu mit deren Lastern. Ein Mangel an persönlicher Würde, wie er gerade in dem würdevollen 17. Jahrhundert doppelt auffallen muß; ein völliger Stumpfsinn gegen das, was die Welt Pflicht, Ehrgefühl, moralischen Halt nennt. Dabei eine Vielseitigkeit des Talents, wie sie gleichfalls im 17. Jahrhundert nicht wieder vorkommt, wo jedem seine bestimmte Rolle im literarischen Leben zugeschrieben war.

Ueber Lafontaine's kindliche Sorglosigkeit werden die unglaublichsten Geschichten erzählt. Von seiner Frau getrennt lebend, kehrt er einst auf sein Landgut zurück in der bestimmten Absicht, sich dort mit ihr auszusöhnen, steigt unterwegs bei einem Freunde ab und — reitet dann unverrichteter Dinge nach Paris zurück: er hat vollkommen vergessen, warum er Paris je verlassen! — Nach einem Gespräch mit einem jungen Mann, an dessen geistvollem Wesen er seine Freude hat, fragt er einen Bekannten: wer ist dieser Jüngling? — Das ist Ihr Herr Sohn! — Lafontaine war nicht im Min=

desten darüber beschämt oder nur erstaunt. — Zur Beiwohnung an einer wichtigen Proceßverhandlung in eigener Sache aufgebrochen, geht es ihm genau wie mit dem beabsichtigten Sühnebesuch bei seiner Frau. — Der König erteilt ihm eine huldreiche Audienz in Versailles, um sich von ihm ein Widmungsexemplar der Fabeln überreichen zu lassen; Lafontaine erscheint freudestrahlend, — aber das Buch hat er mitzubringen vergessen!

Er kennt keine Rücksichten der Weltklugheit. Sein Beschützer Fouquet ist in die schwärzeste Ungnade beim Könige Ludwig XIV. gefallen, — natürlich zieht sich sofort alles, was zum Hofe gehört, auch alles, was früher an der Tafel dieses Literaturmäcens gesessen, von dem Unglücklichen wie von einem Pestkranken zurück. Lafontaine, der Bonhomme, richtet an Fouquet eines seiner schönsten Gedichte (»Les nymphes de Vaux«), nimmt Partei für den gestürzten Günstling und wagt es darin, den König um Gnade zu bitten.

Ueberhaupt fragte er bei der Wahl seines Umgangs nichts danach, in welchem Verhältniß seine Freunde zum Hofe standen. Er verkehrte in Adelshäusern, die dem Könige verhaßt waren, natürlich ohne sich etwas dabei zu denken. So kommt es denn, daß von allen großen Schriftstellern jener Zeit keiner mit solcher Ungunst des Königs zu kämpfen hatte, wie Lafontaine; mit Mühe nur gelangte er auf einen Sessel der Akademie. Der König zog ihm lange Boileau für die Stelle vor.

Lafontaine ist im Jahrhundert der Regeln der einzige „Unregelmäßige". Was sollte ein nur auf das äußerlich Majestätische, Sublime bedachter Monarch wie Ludwig XIV. mit einem Schriftsteller anfangen, der eine Sammlung schlüpfriger, mehr als kurzgeschürzter Liebesschwänke und 12 Bücher Fabeln geschrieben? Je frömmer der König in seinen alten Tagen an der Seite der Maintenon wurde, desto ärgerlicher waren ihm die »Contes«; und von den Fabeln ahnte er nur, daß sie ein ganz nützliches Erziehungsbuch für den kleinen Dauphin sein mochten.

Ein Bohémien war Lafontaine, der einzige seines höchst soliden Jahrhunderts. Nie an das Morgen, kaum ernsthaft an die Pflichten des Heute denkend, ist er wie ein Träumer durchs Leben gewandert, mit 73 Jahren nicht weiser als mit 20. Seine selbstverfaßte Grabschrift lautet in richtiger Selbstschätzung:

> Jean s'en alla comme il était venu,
> Mangeant son fonds avec son revenu,
> Croyant le bien chose peu nécessaire.
> Quant à son temps, bien le sut dépenser:
> Deux parts en fit, dont il soulait (pflegte) passer
> L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

Bis auf das „Nichtstun" buchstäblich richtig, — und selbst zur Abfassung seiner Contes und seiner Fables bedurfte es ganz bestimmter Aufträge von schönen Damen und mächtigen Fürsten, um ihn zur Arbeit zu bewegen.

Lafontaine hat nicht gelebt, sondern er hat sich leben lassen. Sich selbst anheimgegeben, war er der

hilfloseste Mensch unter der Sonne; er mußte sich stützen, sich anschmiegen können, und es gab mitleidige Seelen genug, zumal weibliche, die ihm des Lebens Last tragen halfen, d. h. sie ganz auf die eignen Schultern nahmen. Aus der Hand der einen Beschützerin wanderte er in die einer andern; nach dem Tode seiner mehr als mütterlichen und schwesterlichen Freundin Madame de La Sablière wurde er von Madame d'Hervart wie ein hinterlassenes Erbstück übernommen. Jene Madame de La Sablière schrieb denn auch über ihn, als sie fromm geworden und ihr ganzes Hauswesen aufgelöst hatte: „Ich habe all meine Leute entlassen; ich habe nichts behalten als meine Katze, meinen Hund und Lafontaine."

Von einem solchen Manne kann man selbstverständlich keine schriftstellerische Würde verlangen. Mit derselben Harmlosigkeit des Herzens, mit der er seine Fabeln ersonnen und ausgeführt, hat er auch die längst bekannten Stoffe der altfranzösischen Fabliaux, des Boccaccio, des Ariost, der „Hundert neuen Novellen" und des Rabelais in zierliche Verse gebracht, ohne sich etwas sonderlich Schlimmes dabei zu denken. Was uns heute als raffinirte Lüsternheit erscheint, ist aus der Molluskenseele Lafontaine's heraus wirklich keine unverzeihliche Todsünde. Auf die Geschichten selbst mit ihrem durchweg eindeutigen Inhalt, mit ihrem oft mehr schmutzigen als lustigen Detail kommt es ihm im Grunde nicht so sehr an, wie auf die Art des Vortrages. Den

ihm gemachten Vorwürfen wegen der Schlüpfrigkeit der »Contes« hält er gutgläubig entgegen:

Weder die Wahrheit noch die Wahrscheinlichkeit bewirken die Schönheit und Grazie dieser Dinge; es ist einzig und allein die Art, sie zu erzählen."

Und an einer Stelle der „Erzählungen" hat er dasselbe mit dem Verse gesagt:

„Erzählet, aber gut, — das ist das Ziel und Ende."

Was will man also gravitätisch und moralisirend dagegen einwenden, wenn der Autor und die Kritik auf so grundverschiedenen Anschauungen fußen? wenn der Autor sagt: mir kommt's nicht an auf das Was, sondern nur auf das Wie —? Und Lafontaine hat wirklich keine bösen Absichten mit seinem gefährlichen Buch gehabt. War es ihm ja doch von einer seiner erlauchtesten Beschützerinnen, der Herzogin von Bouillon (Mazarins Nichte) abgeschmeichelt worden! Die vornehme Welt fand die Geschichten zwar sehr — lustig, aber keine der erlauchten Damen schämte sich, sie gelesen zu haben. Wie sollte es da dem großen Kinde Lafontaine in den Sinn kommen, daß er ein abscheuliches Buch geschrieben, ihm der auf dem Sterbebett dem Geistlichen auf dessen Ermahnungen wegen der Contes ohne jede Bosheit erwiderte: „Sind sie denn wirklich so schlecht?!" und der um seine Sünde zu sühnen, — — hundert Exemplare der „Erzählungen" zum Besten der Armen zu verkaufen anordnete!

Gegenüber einem so naiven Freisein von jedem Unterscheidungsvermögen zwischen Gut und Böse, zwischen Moral und Unmoral, wie bei diesem Fabelmoralisten, schweigt die Kritik und tröstet sich mit dem Wort der Haushälterin Lafontaine's kurz vor dessen Tode: „Gott wird nie den Mut haben, ihn zu verdammen." Es war ein unglücklicher Zufall, daß des Dichters schönes Talent in solche Pfütze geraten, wie in die der „Erzählungen". Er hätte sonst sein Lebelang nichts als moralisirende Fabeln geschrieben, wie er ja auch in aller Herzenseinfalt die Psalmen Davids übersetzt und eine Paraphrase des »Dies Irae« in der Akademie vorgetragen hat, — immer derselbe Bonhomme Lafontaine, von dem Geschichten wie „Das Bild", „Die Mönche von Catalonien", „Der Ohrenmacher" und — die andern herrühren.

Frivolität, dein Name ist Lafontaine! Aber eine gutmütige, in ihrer Unabsichtlichkeit fast liebenswürdige, kindlich heitere Frivolität. Wir Deutschen denken bei diesem französischen Wort meist nur an die Frivolität Voltaire's. Lafontaine kann uns lehren, daß dieser echtfranzösische Charakterzug sehr verschiedener Abstufungen fähig ist. Die französische Literatur weist sogar weitaus mehr Beispiele der gutmütigen, lachenden, der Lafontaine'schen Frivolität auf, als der schadenfrohen, boshaft grinsenden, der Voltaire'schen. Frivol wie Lafontaine ist bis zum gewissen Grade Molière in seinen derben Possen, — ist Diderot

zuweilen, sind Gresset, Le Sage, Prévost d'Exiles, Paul de Kock, Désaugiers, Béranger, — vor allen Béranger!

Ueber Frivolität aber richten Franzosen anders, und anders die Deutschen. Was uns z. B. bei Heine peinlich ist, macht ihn in Frankreich fast zu einem nationalen Schriftsteller. Hier haben wir eine der vielen Schranken, die sich dem wechselseitigen vollen Verständniß der beiden Nationen stets entgegenstellen werden und die uns warnen können, daß es in der Literaturgeschichte wie in aller Geschichte fremder Völker der wahren Wissenschaft dienlicher ist, Thatsachen zu constatiren als sie zu richten. Im übrigen Matthäus Capitel 7 Vers 1!

Und was verzeiht man nicht alles dem Genie! Denn ein solches ist Lafontaine gewesen, wenn Genie heißt, der Kunst neue Bahnen zu erschließen. Diese leichte, tändelnde und doch sprachlich vollendete Art des dichterischen Ausdrucks hatte vor Lafontaine kein Franzose mit solcher Meisterschaft geübt. Clément Marot, Rabelais' Zeitgenosse, läßt sie ahnen.

Dabei ist Lafontaine, der Fabulist, so ziemlich der einzige große Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, welchem einige Phantasie eigen, — wie er der Einzige ist, der sich in der Poesie von den beengenden Fesseln des Alexandriners frei gemacht hat. Seine Fabeln wie seine Erzählungen sind in den ihnen angemessenen freien Metren gedichtet; längere Verse wechseln bunt mit

kurzen ab, die Reimverschlingung ist ungezwungen und doch sehr wirksam.

Die Sprache erinnert weit mehr an Rabelais als an Boileau. Lafontaine war durch und durch unmodern im 17. Jahrhundert; seine Lieblingsschriftsteller waren, außer Boccaccio („verrannt in Boccaccio" nennt er sich), Machiavelli (der Dichter der „Mandragora"), Ariost und — Plato, ferner die großen Erzähler und leichten Reimer des französischen 16. Jahrhunderts: Rabelais, die Königin Marguérite de Navarra, Clément Marot und Montaigne.

Dieser oberflächliche, von Blume zu Blume flatternde „Schmetterling des Parnaß" (seine eigenen Worte) war in der Literatur seiner Nation belesener, gelehrter als der mit dem ganzen Hochmut der Unwissenheit ausgestattete Boileau, für den die französische Literatur eigentlich erst mit dem Silbenstecher und Reimschulmeister Malherbe begann. Mehr als eine von Lafontaine's Contes zeugt von einem sehr eingehenden Studium der älteren französischen Sprache. Er hat seinen Stil und Ton ganz für sich, — und zwar einen kräftigeren, volkstümlicheren als sämmtliche andere Classiker, Molière nicht ausgenommen, obwohl dieser seinem Freunde Lafontaine hierin noch am nächsten kommt.

So ist Lafontaine eigentlich in keinem Jahrhundert ganz und gar zu Hause. Literarisch und sprachlich ist er ein Nachzügler des 16. Jahrhunderts, ein Schüler

Rabelais' und Montaigne's; in seinem persönlichen Leben gehört er zum 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Régence und Ludwigs XV. Er hat sich auch niemals in seine Zeit und ihre Forderungen fügen können, — „Jean ging von dannen, wie er gekommen".





IX.

Corneille.

(1606—1684.)

Man kann der deutschen Kritik im allgemeinen nicht vorwerfen, daß sie der französischen Literatur gegenüber ungerecht oder verständnißlos ist. Seit Lessings Tagen hat Frankreich nirgends so viel liebevolles Eingehen auf seine Literatur gefunden, wie in Deutschland, — man könnte sagen: ein zu liebevolles. Ueber einen Schriftsteller jedoch haben sich die Kritiker von hüben niemals mit denen von drüben verständigen können: über Pierre Corneille. Bekannt ist Lessings heftiges Wort in der Hamburger Dramaturgie (letztes Stück):

„Ich wage es, hier eine Aeußerung zu tun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? — Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Aeußerung für Prahlerei nehmen könnte. Man merke also wohl, was ich hinzusetze:

Ich werde es zuverlässig besser machen, und doch lange kein Corneille sein, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen."

Ich füge noch einige andere Stellen (aus dem 80. und 81. Stück) hinzu, welche Lessings Grundgedanken klarer hervortreten lassen:

„Ich denke, daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben. Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!" —

Und weiterhin:

„Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit."

Mehr als 100 Jahre sind verflossen, seitdem Lessing dieses Wort niedergeschrieben, und noch immer haben die Franzosen nicht die wahre Tragödie. Nur eine Wandlung ist inzwischen eingetreten: die Einsichtsvolleren unter ihnen beginnen, diesen Mangel ihrer Literatur zuzugeben.

Und Corneille? Gerade ihn habe ich gewählt, um zu zeigen, was der französischen Literaturseele verschlossen zu sein scheint, so oft sie auch Anstrengungen gemacht hat, es sich zu erschließen.

Corneille ist für den französichen Literaturpatriotismus ungefähr dasselbe, was Klopstock für den deutschen. Beide haben unsterbliche Verdienste um die Kräftigung und Festigung der vaterländischen Sprache; Beide haben die Poesie ihres Landes — Corneille allerdings auf beschränkterem Gebiet — aus der halbbarbarischen Vernachlässigung emporgehoben; Beide gelten in ihrer Heimat für Classiker. Nur mit diesem Unterschiede: über Klopstocks literarischen Wert geben wir Deutschen uns heute, unbeschadet seiner Wertschätzung als sprachlichen Neuschöpfers, keiner Täuschung hin, auch auf unsern Schulen liest man ihn kaum noch. Wir hegen die verehrungsvollste Pietät gegen ihn, aber er gehört zum todten Capital unseres Geisteslebens. In Frankreich dagegen redet man sich bis auf den heutigen Tag officiell ein, in Corneille einen großen Dichter, einen großen Tragiker zu besitzen. In den französischen Schulen gehört sein Studium zu den Pflichtgegenständen, in den Leitfäden ist er der »grand Corneille«; nennt man in Frankreich Shakespeare, so lautet die Antwort: Corneille. Das ist aber nur officiell so; das große Publicum liest ihn nicht mehr, am Théâtre Français spielt man nur in langen Zwischenräumen, anstandshalber, eines seiner Stücke; mit dem Leben der Nation hängt er nicht mehr zusammen.

Ohne ernsten Widerspruch ist Corneille's Dichterruhm in Frankreich zu keiner Zeit geblieben. Die Ausstellungen der Akademie an seinem „Cid" sind wertlos,

weil auf Befehl des neidischerzürnten Richelieu verfaßt. Aber man höre einmal, was Lessings französischer Geistesbruder, was Diderot über die Tragödien Corneille's und über die seiner Nachtreter geurteilt hat! Es steht in dem reizenden Schriftchen: „Paradoxa über den Schauspieler" —:

„Was gehen uns Cinna, Cleopatra, Merope, Agrippina an? Sind diese Theaterfiguren auch nur wirkliche historische Personen? Nein, es sind eingebildete Schemen der Poesie. Das ist schon zu viel gesagt, — es sind Gespenstererscheinungen der besonderen Art dieses oder jenes Dichters. Nur auf der Bühne sind diese ungeheuerlichen Geschöpfe möglich; sie würden eine saubere Rolle in der Geschichte spielen, sie würden in jeder menschlichen Gesellschaft vor Lachen platzen machen. Man würde sich ins Ohr flüstern: „Ras't er? Woher kommt der Don Quijote? Wo treibt man solchen Mummenschanz? Auf welchem Planeten spricht man so?"

Jedenfalls nicht auf dem Planeten Erde!

Nein, Corneille ist kein Tragiker, so wenig wie irgend ein anderer französischer Dramendichter. Wo ist die französische Tragödie, die einer Shakespeareschen auch nur von weitem gegenübergestellt werden darf? Will man sich davon überzeugen, daß der sogenannte größte französische Tragiker keiner ist, so lese man nach irgend einer Tragödie Shakespeares den „Cid" von Corneille: man wird unfehlbar, wenn man ganz unbefangen ist, ein Gefühl haben, als käme man aus einer Feldschlacht auf den Exercierplatz einer Kaserne.

Corneille kann uns zeigen, wie richtig Lessing herausgefühlt, warum die Franzosen keine Tragödie haben. Es war nicht die grundfalsche, rein äußerliche Auffassung der Regeln des Aristoteles, die ihn behindert

haben, -- es war die Auffassung der Franzosen von der Aufgabe der Schaubühne überhaupt. Was die Stärke des französischen Theaters in der Komödie, im Sittenschauspiel, in der Posse ausmacht, das verschuldet zugleich ihre Schwäche im Trauerspiel: die Bühne ist in Frankreich eine Unterhaltungsanstalt, eine der besten, die es gibt, immerhin, aber doch nur eine Unterhaltungsanstalt. Man geht in Frankreich ins Theater nach der Hauptmahlzeit des Tages, um sich von den Mühen des Tages zu erholen, — just so wie man in Gesellschaft, in den Club, auf die Boulevards geht. Eine Tragödie von so unversöhnlicher Grausamkeit wie „Othello" findet kein Publicum in Paris; der jüngstgemachte Versuch einer Aufführung dieses Stückes erlebte einen „Achtungserfolg." Othello -- einen Achtungserfolg! — als handelte es sich um das Werk des ersten besten Neulings. Man lasse sich nicht täuschen durch solche blutige Tragödien wie Victor Hugo's Hernani, Ruy Blas, Lucrezia Borgia: keiner der Helden dieser Stücke stirbt an sich selbst, wie es die „wahre Tragödie" verlangt; sie sterben alle an einem unerbittlichen fünften Act oder an einer zufälligen Dummheit. Nichts hinderte sie sonst, vergnügt weiter zu leben.

Corneille ist Zeitlebens nicht aus dem engsten Kreise der dramatischen Schablone herausgekommen: dem bekannten oberflächlichen „Conflict der Pflichten". Seine Dramen ähneln mehr den Streitschriften zweier klägerischer Parteien als dem Schauspiel der tragischen

Vollendung eines oder zweier Menschen. Fünf Acte hindurch zankt sich — das ist das Wort, — Chimene im „Cid" mit sich und dem Geliebten herum, ohne daß irgend eine Entfaltung und ein Abschluß der Charaktere, geschweige denn ein weihevoller Abschluß des tragischen Conflictes erfolgt. Immer und immer nur das Balanciren auf dem Dratseil geteilter Pflichten, am Schluß eine schwungvolle Pirouette, und das Publicum geht befriedigt nach Hause. Nirgends ein Schrei aus den Tiefen des Herzens, wiewohl doch die Reime »coeur« und »douleur« oder »coeur« und »l'honneur« sich bis zum Ueberdruß wiederholen. Die Personen haben alle nur einen Mund, kein Herz, und dieser Mund fließt über von Declamationen.

Die Declamation, das ist Corneille's Erfindung, und zwar die Declamation ohne Gefühl. Mehr als 100 Jahre müssen vergehen, ehe zu der Declamation sich das warme Empfinden gesellt: bei Rousseau. Ganze Seiten der Dramen Corneille's klingen wie unfreiwillige Parodien. Dem Dichter hat das Ideal einer Erhabenheit vorgeschwebt, zu der er nie gelangt ist: er ist auf der Zwischenstufe stehen geblieben, die Bombast heißt. Die wenigsten Franzosen fühlen dies, — nicht bloß, weil ihre Sprache eher als die deutsche ein gewisses Maß des Bombastes erträgt, sondern weil die Schulerziehung das Gefühl für das falsche Pathos Corneille's abgestumpft hat. Es ist kein Zufall, daß Napoleon I. so begeistert von Corneille war und auf St. Helena gerufen hat:

„Lebte er noch, ich machte ihn zum Fürsten!" Der Bulletinstil und die Sprache der Armeebefehle Napoleons sind ganz im Tone Corneille's gehalten. „Bedenket, daß vierzig Jahrhunderte von der Spitze dieser Pyramiden auf Euch herabsehen" findet sein Seitenstück in Corneille's Vers von dem Blute des Vaters Chimenens, welches in den Staub des Kampfplatzes fließend der Tochter ihre Pflicht vorschreibt. — Wir werden in Victor Hugo den jüngsten Erben dieser literarischen Krankheit erkennen: der Wortberauschung.

Für die Franzosen mag Corneille bleiben, wofür man ihn früher gehalten: der große Tragiker; im Chor der Weltliteratur verhallt seine Stimme, trotz ihres Getöses für das äußere Ohr, denn er hinterläßt nichts, was nachschwingt. An den Nachschwingungen aber erkennt man die wahren Dichter.





X.

Molière.

(1622—1673.)

Die französischen Schriftsteller haben das größte Publicum, französische Classiker liest man selbst auf solchen gelehrten Schulen, in denen die englische Sprache noch kein Lehrgegenstand ist. Französische Bücher liegen in allen Schaufenstern des Buchhandels, die Namen ihrer Verfasser hört man im Tagesgespräch der gebildeten Kreise aller Länder. Die französische Literatur genießt den Vorzug, dessen sich auch die Nation rühmen kann: zu allen Zeiten die Aufmerksamkeit, die Teilnahme, oft die Bewunderung auf sich gezogen zu haben. Aber ich frage: welcher französische Schriftsteller wird nicht nur gelesen, sondern geliebt, mit jener uneigennützigen, sich ganz hingebenden und nichts verlangenden Liebe, die vielleicht nur durch das befriedigte Kunstgefühl erzeugt wird? Wer liebt Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine,

Lafontaine, Voltaire, Rousseau, Musset, Victor Hugo, — ja selbst die sympathischste Erscheinung der Neueren: Alphonse Daudet —? Man bewundert sie wegen ihrer Kraft, ihres Geistes, ihrer Kunst, man liest sie gern, man stählt an ihnen den Formensinn, übt sich in der Klarheit, freut sich ihres Witzes, aber lieben? Nein! Geliebt wird nur Einer unter allen französischen Dichtern, d. h. geliebt auch von Nichtfranzosen, — das ist Molière. Wer ihn aufmerksam gelesen, wer sein Leben durchforscht, wer gar den Aufführungen Molièrescher Stücke im Théâtre Français zu Paris (den höchsten Triumphen der modernen Schauspielkunst) beigewohnt, der muß ihn lieben diesen einzigen französischen Dichter, der alles in sich schließt, was gallischer Charakter und Geist Edles, Sympathisches, Allgemeinmenschliches besitzen, gemischt mit nur so viel des weniger Guten, wie zur nationalen Echtheit gehört.

Molière ist der einzige französische Dramatiker des 17. Jahrhunderts, von dem man noch heute selbst in Paris fast alles spielt, — jedenfalls der einzige, der außerhalb Frankreichs überhaupt gespielt wird. Lebendig geblieben ist sein Werk allein von aller Dichterei jenes glanzvollen Zeitalters. Es gibt in Deutschland, in England, in Rußland und natürlich in Frankreich so leidenschaftliche Molièristen, wie es nur je Shakespearomanen gegeben. Man erklärt ihn, edirt ihn, illustrirt ihn immer wieder aufs Neue; mehrere Zeitschriften in Frankreich und Deutschland sind ausschließlich dem

Studium Molière's gewidmet, — während sich der Staub der Vergessenheit auf alle seine literarischen Zeitgenossen (mit Ausnahme von de la Rochefoucault und Lafontaine) dichter und dichter herabsenkt. Von Zeit zu Zeit eine Aufführung des Cid Corneille's und der Phèdre Racine's am Théâtre Français, — sonst tiefes Schweigen.

Eine so allgemeine Liebe, wie Molière sie unbestritten genießt, kann sich nicht täuschen, wie denn die Liebe sich überhaupt seltener täuscht als die Achtung. Unserm Herzen steht Molière deshalb so nahe, weil er allein von den Dramatikern Frankreichs, er ganz allein, aus dem vollen Herzen heraus geschrieben und weil er der Dichter der Wahrhaftigkeit ist. Die Leserwelt weiß zwischen unwahren und wahren Dichtern mit schnellem Instinct zu unterscheiden, und dieser Instinct der Wahrheitsliebe läßt uns Molière's Werke als die grüne Insel des ganzen 17. Jahrhunderts erscheinen. Was Boileau, was Corneille und Racine, ja selbst was Lafontaine gedichtet, mag sehr elegant, sehr pathetisch, sehr rührend oder sehr frivol sein, — eine Persönlichkeit, ein warmfühlendes, hochschlagendes Herz spüren wir nicht als innersten Grund ihres Könnens. Abgesehen von der Form und einigen sonstigen Aeußerlichkeiten, welche die Nationalität und das Zeitalter verraten, ist all ihr Dichten wie das von zeit- und wesenlosen Schemen, etwa wie von den Musen selbst, aber nicht wie von Männern mit starker Persönlichkeit. Dichtung und

Leben stehen ohne Vermittelung bei ihnen neben einander; anscheinend setzen sie sich täglich einige Stunden an den Schreibtisch, verfertigen eine bestimmte Anzahl von Alexandrinern und haben dann mit der Poesie einstweilen abgeschlossen; der Hofdienst ruft sie, ihr Amt als Hofhistoriographen oder sonst eine Verrichtung, die mit der Literatur nichts zu schaffen hat.

Molière hat gedichtet, was er empfunden, — das ist das Geheimniß seiner Wirkung; und er hat ein großes, leuchtendes Ziel vor Augen gehabt: die Wahrhaftigkeit, — dies das Geheimniß seiner Dauer. Wie unverwüstlich muß dieser gallische Zug nach der Wahrheit des schlichten Verstandes, nach der Verstandesnaivetät sein, wenn er einen so alles überragenden Vertreter gefunden hat gerade mitten in jenem literarisch verlogensten aller Jahrhunderte französischer Literatur! Convention, Regelwesen, feige Rücksichtelei, Knechtsinn nach oben, maßloser Hochmut nach unten, die politische, die religiöse, die gesellschaftliche und vor allem die literarische Lüge ringsum, bei Hofe, beim Adel, ja selbst in dem engsten Freundeskreise Molière's, – und inmitten der Lüge der eine Mann der Wahrheit, — und dieser ein Komödiendichter, ja ein Komödiant!

Der Literaturgeschichte gehört die Schilderung des französischen Theaters vor Molière an. Die Komödie im Besondern war eine Intriguenkomödie gewesen nach italienischem Vorbild, mit ihrer Häufung von Ueberraschungseffecten, Verwechselungen, Erkennungen,

— also ausschließlich der Belustigung, dem Zeittodtschlag geweiht.

Molière war es, der für die Komödie das vollbrachte, was für die Tragödie Corneille und Racine nicht gelungen war: sie zu einer nationalen Kunst und zu einem Zuchtmittel der Wahrheit zu machen. Molière, nicht Corneille, ist der echtfranzösische Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Was lehrt uns Corneille von dem Volksgeist jener Zeit? Nichts. Seine Dramen athmen nur den Geist des Hofes, ja streng genommen nur die Maske dieses Geistes, denn wann war man weiter entfernt von dem Corneille'schen Ideal der Römertugend als unter Ludwig XIV.? Wer wissen will, wie das französische Volk, — soweit es damals eins gab, — oder doch wie das Pariser Bürgertum des 17. Jahrhunderts dachte, der muß sich an Molière halten: in ihm lebt die Seele des gallischen 17. Jahrhunderts. Die bekannte Anekdote, nach welcher Molière über die Wirkung gewisser komischer Stellen seine Köchin um ihre Meinung befragt habe, ist bezeichnend.

Alle großen Komödien Molière's sind entsprungen seiner Leidenschaft für die Wahrheit; alle bekämpfen die Lüge, die Lüge in jeder Verkleidung, in jedem Stande, in jedem Alter. Gleich sein erstes in Paris aufgeführtes Stück: „Die lächerlichen Precieusen" (1659) ist eine Heldentat im Dienst der Wahrheit. Welche Geißelhiebe gegen das verlogene, gespreizte Getue der literarischen Blaustrümpfe, diese Einleitung zu der aka-

demischen Verlogenheit des 17. Jahrhunderts! Wie sich sein gallischer Menschenverstand empört gegen dieses süßliche Cokettiren mit literarischem Flitterkram, gegen dieses Abwenden vom Schlichtnatürlichen und Volkstümlichen! Seinen Gorgibus, den Vater der beiden Precieusen, läßt er mit der ganzen Derbheit eines Galliers über den „hohen Stil" sagen: „Welchen verteufelten Jargon muß ich hier hören?" — und in derselben Scene eifert Molière sogar gegen einen sinnlosen Mißbrauch, dem er doch selber leider zu oft sich hat fügen müssen: gegen die Wahl solcher alfanzigen Namen wie Clitandre, Aminte, Oronte statt der echtfranzösischen, menschlichen Namen. Molière war damals der einzige Franzose, der diese Unsitte und Lächerlichkeit als solche fühlte; Rücksichten auf den Brotgeber seiner Truppe: den Hof, zwangen ihn, die Mode mitzumachen; aber so oft er konnte, entwischte er dem Zwange, rettete sich in den derben Schwank und nannte darin alle Männlein und Fräulein mit ihren gutfranzösischen und gutchristlichen Namen. Er allein hat es ja auch gewagt, den Volksdialect auf die Bühne zu bringen (im „Don Juan", im „Arzt wider Willen" u. a.); ein unerhörtes Unterfangen für einen Hoftheaterdirector unter Ludwig XIV.

Auch sonst ist Molière der einzige Schriftsteller, der an seinem Jahrhundert ernste literarische Kritik geübt, er der Komödiant gegenüber dem patentirten Aesthetiker Boileau, — unter dem Mantel der Komödie, aber darum

nicht minder treffend. In dem allerliebsten Schwank „Die Kritik der Frauenschule" hat er seinem Unwillen gegen den Popanz Aristoteles und dessen falsch verstandene Regeln beredten Ausdruck gegeben:

Dorante: Ihr seid spaßhafte Leute mit euren Regeln, durch die ihr nur die Dummköpfe in Verlegenheit bringt und uns Tag für Tag ärgert! Hört man euch reden, so sind diese Kunstregeln die tiefsten Mysterien von der Welt. Aber derselbe gesunde Menschenverstand, der einst diese Regeln ersonnen, übt sie alle Tage ohne die Hilfe des Horaz und des Aristoteles. Ich möchte mal wissen, ob nicht die oberste aller Regeln darin besteht: zu gefallen. Machen wir uns drum lustig über diese Quengelei, mit der sie den Geschmack des Publicums unterjochen wollen. Gehen wir ernsthaft dem Kern der Dinge auf den Leib, die uns am nächsten liegen, und suchen wir nicht nach Regeln, die uns hindern, die Zuhörer zu ergötzen.

Uranie: Was mich betrifft, so sehe ich bei einer Komödie nur darauf, ob mich die Sache interessirt; und habe ich mich gut dabei amüsirt, so will ich nicht erst fragen, ob ich im Grunde Unrecht gehabt und ob die Regeln des Aristoteles mir verbieten zu lachen.

Dorante: Gewiß. Es ist gerade so, als wollte Jemand, der eine ausgezeichnete Sauce erfunden, erst nachsehen, ob auch die Regeln des „Französischen Kochkünstlers" sie für gut erklären.

Galt dieser Ausfall dem in Regeln eingeschnürten Drama, so führte Molière auch gegen die Convention und Unnatur der zeitgenössischen Lyrik seine Streiche. Gibt es im ganzen Bereich der französischen Kritik etwas Reizenderes und zugleich Wahreres als die berühmte Stelle im „Misanthrop", wo Alceste mit der verlogenen Madrigalreimerei ins Gericht geht (Act I, Scene 2)? Der Schöngeist Oronte gibt da eine kleine Dichtung zum Besten, die nicht schlechter ist, als die Durchschnittslyrik des 17. Jahrhunderts. Molière hat sich wohl gehütet, in diesem Beispiel eine Karikatur zu liefern; ach nein, das Meiste von Benzerade, von Jean-

Baptiste Rousseau, von Chaulieu, von La Fare — und wie sie sonst heißen die sogenannten Lyriker jener Zeit — ist in diesem Stil geschrieben —:

> L'espoir, il est vrai, nous soulage,
> Et nous berce un temps notre ennui;
> Mais, Philis, le triste avantage,
> Lorsque rien ne marche après lui! — —

Oronte, der Dichter dieses blühenden Blödsinns, ist natürlich entzückt über seine Leistung, die Andern desgleichen. Alcest-Molière hält mit seinem Urteil zurück, — wozu einen Freund an der verwundbarsten Stelle kränken? Da man aber in ihn dringt, bricht sein lange verhaltener dichterischer Ingrimm gegen die ganze Lüge dieser Poetasterei aus:

> Ganz offen, das paßt für — gewisse Orte.
> Sie wandeln da auf schlechter Muster Spur,
> Dem Ausdruck fehlt's an Wahrheit und Natur.
> Dieser stelzbein'ge Stil, den man jetzt so rühmt,
> Ist unwahr im Ton und verlogen-verblümt.
> Ein Wortegetändel, Verstellung nur,
> Denn so spricht niemals die echte Natur.
> Mir ist der Geschmack des Jahrhunderts zuwider,
> Unsre Väter, zwar derb, hatten bessere Lieder.
> Mir steht viel höher, als was man jetzt preist,
> Ein uraltes Volkslied, das also heißt:
>
> Hätte König Heinrich mir[1])
> Ganz Paris gegeben,
> Und entsagen sollt' ich Dir
> Mein geliebtes Leben,
> Spräch' ich: Nein, Herr König, nein,
> Eu'r Paris steckt wieder ein;
> Lieber ist mein Liebchen mir,
> Tausend Male lieber!

---

[1]) Wahrscheinlich von Molière selbst gedichtet, wenigstens als Volkslied des 17. Jahrhunderts bisher nirgends aufgefunden!

Ja wohl, mein Herr Lacher, trotz allem Getue
Mir dünkt das viel schöner als blumige Phrasen,
Als das falsche Geflunker poetischer Basen.

(Sehr frei nach Laun und Baudissin.)

Ein Meisterstück einer Lection im poetischen Geschmack, — aber wie Alcest mit dieser seiner Ansicht im „Misanthrop" allein steht, so Molière im 17. Jahrhundert mit seinem Haß gegen die Unnatur.

Brauche ich im Einzelnen den Spuren dieses Wahrheitsdichters nachzugehen? Soll ich zeigen, wie er nach den „Lächerlichen Precieusen" in den „Gelehrten Frauen" eine ähnliche Bildungslüge lächerlich machte? — wie er in dem „Adligen Bürgersmann" der Lüge des Parvenütums zu Leibe ging? — wie er dieses Thema in „George Dandin" von einer andern Seite erfaßte und variirte? — wie er endlich im „Tartüffe" die Heuchelei selbst in ihrer abschreckendsten Gestalt bloßstellte? Das alles kennt ja jeder Leser von der Lectüre oder vom Theater her. Auch Molière's hartnäckiger lustiger Krieg gegen die damalige Charlatanerie der Heilkunde ist nichts anderes als eine Bekämpfung der wissenschaftlich aufgeputzten Lüge mit ihrem Wortschwall und ihrem Formelwesen.

Das Tragische in Molière's dichterischer Tätigkeit war, daß er nie die volle Wahrheit sagen durfte. Das umgibt seine größten Komödien mit einem Hauch tiefer Melancholie und erinnert weit mehr an das ernste Drama als an das Lustspiel. Sein persönliches Schick-

sal, die unglückliche Liebe zu seiner unwürdigen Gattin, — aber mehr vielleicht noch die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit der freien Entfaltung seines Genies unter einem Theatergebieter wie Ludwig XIV., haben aus dem scheinbar lustigsten Franzosen den im Grunde des Herzens trübsinnigsten Melancholicus gemacht. In der Rue Richelieu zu Paris, unweit der Stätte seines Wirkens und seines Sterbens, steht seine Statue, wohl die schönste, welche Paris besitzt: welche Schwermut mit Güte gepaart in diesem unvergeßlichen Antlitz! Und wer Ohren hat zu hören, der vernimmt auch aus Molière's Hauptdramen den tragischen Ton leicht heraus. Er wäre der Dichter gewesen berufen die nationale Tragödie zu begründen; aber seiner Auffassung vom Wesen des ernsten nationalen Drama's konnte er nicht folgen, der Convention der classischen Tragödie wollte er sich nicht unterwerfen, — so blieb ihm allein die Komödie.

Im 17. Jahrhundert hatten nur Könige das Recht, auf der Bühne zu leiden und zu sterben, vornehmlich die Könige des Altertums. Das Bürgertum war dramatisch nicht anders courfähig als in der Komödie. Auch im Drama hatte der dritte Stand sich erst seine Menschenrechte zu erobern. Molière stöhnte unter dieser Verstümmelung der Aufgabe des Theaters. Er wollte wahr sein, wollte die tiefsten Conflicte des Menschenherzens behandeln, — wie Shakespeare es getan, wie Calderon und Lope es taten, — aber Aristoteles und

Boileau, und nun erst der König, duldeten das nicht. In der „Kritik der Frauenschule" hat Molière über diese Ohnmacht der damaligen Tragödie sich unzweideutig geäußert: sie war für ihn alles mögliche, nur nicht natürlich und wahr! Da sagt Dorante-Molière, sehr vorsichtig — denn der König liebte ja die majestätische Tragödie, — aber doch sehr verständlich (Scene 7):

„Ich finde, daß es sehr viel leichter ist, sich in großen Gefühlen zu ergehen, mit schönen Versen dem Schicksal Trotz zu bieten, die Himmelsmächte anzuklagen und den Göttern Beleidigungen zu sagen, als die Lächerlichkeiten der Menschen gehörig aufzudecken . . . Bei euren Schilderungen von Helden könnt ihr tun, was ihr wollt; das sind Phantasiegemälde, in denen man keine Aehnlichkeit sucht. Sobald ihr aber die Menschen schildert, müßt ihr nach der Natur zeichnen. Von diesen Gemälden verlangt man Aehnlichkeit, und ihr habt nichts erreicht, wenn ihr nicht die Menschen eurer Zeit darin erkennen macht. Mit einem Wort: in den ernsthaften Stücken (den Tragödien) braucht ihr, um nicht Tadel zu erleben, nur Dinge zu sagen, die correct und gut geschrieben sind, aber das genügt nicht für die andern (die Komödien)" . . .

So konnte es nicht ausbleiben, daß Molière's beste Stücke etwas Unabgeschlossenes haben. Er sagt sein letztes Wort nicht, denn wollte er es sagen, so wäre es mit der Komödie vorbei; es gäbe keine lustige Hochzeit im letzten Act, keine Bestrafung Tartuffe's, Alceste im Misanthrop würde sich eine Kugel durch den Kopf schießen, Harpagon sich aufhängen, George Dandin sich ertränken, und Arnolph in der Frauenschule erst Agnes und dann sich erstechen. Das alles war aber bei Strafe der dramatischen Majestätsbeleidigung dem bürgerlichen Theater streng untersagt, — und so endigen denn Molière's Stücke mit jener unmotivirten, plötzlichen

Freude, meist mit Hilfe eines gefälligen Deus ex machina, und entlassen uns unter dem Eindruck: in Molière's Seele lebte ein ganz andrer letzter Act. An solchen künstlerischen Qualen hat der wahrhaftigste Dichter des 17. Jahrhunderts zu leiden gehabt!

Molière war Komödiendichter und Komödiant mit voller Seele. Der Schauspieler stand damals im Banne der Kirche[1]), sein Leib fand keinen Platz in geweihter Erde, und selbst am Hofe Ludwigs XIV. spielte er doch nur die Rolle eines etwas vonehmeren Spaßmachers als die früheren Hofnarren. — Das alles wußte Molière und knirschte dagegen; aber nichts vermochte ihn zur Unwahrheit gegen seinen frei gewählten Beruf zu bewegen. Boileau drang in ihn, wenigstens das eigene Komödiespielen aufzugeben, — „meine Ehre erlaubt mir das nicht," war Molière's Antwort. So ist er denn als ein Märtyrer seines Berufes gestorben, mitten in der Vorstellung des „Kranken in der Einbildung", das Wort »Juro!« auf den Lippen. — Alle andern „Classiker" des 17. Jahrhunderts sind 60jährig und darüber gestorben, die Meisten am Marasmus senilis; Molière allein ist wenig über 50 Jahre alt geworden, und der Tod rief ihn ab auf der Stätte seines besten Schaffens. — Der Vergleich mit Shakespeare, dem Dichter und Schau-

---

[1]) Wie unglaublich conservativ die Franzosen auch in solchen Dingen sind, beweist die Tatsache, daß erst vor wenigen Jahren die Schauspieler Coquelin und Got des Kreuzes der Ehrenlegion würdig befunden wurden, — die ersten und einzigen ihres Standes.

spieler seines Theaters, liegt nahe, und man muß sagen: in diesem Punkte, in der Berufstreue, in dem Einstehen für die Wahrheit des eigenen Strebens, ist Molière der größere. Er hat sich nicht, gleich Shakespeare, mit seinem stattlichen Vermögen bei Zeiten von der Bühne zurückgezogen, und ist nicht unter die Philister gegangen, solchergestalt sein ganzes Künstlerleben Lügen strafend.

Wie Molière über seiner Zeit stand, habe ich nachzuweisen versucht. Im Großen wie im Kleinen deutet er auf eine höhere, eine freiere Entwickelung des französischen Drama's voraus. Wird er schon dadurch als der freieste Geist des 17. Jahrhunderts erfunden, daß er es unternahm, Kritik an ihm zu üben und, ganz nach Shakespeare's schönem Wort, „dem Leib und Leben seines Jahrhunderts seinen eigenen Abdruck vorzuhalten," — so wird er geradezu ein Prophet für das 18. Jahrhundert durch seine Angriffe gegen die bevorrechteten Stände. In Molière lassen sich ganz deutliche Ansätze zu Beaumarchais nachweisen: dasselbe Aufbäumen gegen die Anmaßlichkeit und Dummheit des Adels, wie Figaro es in dem nach ihm benannten Stück äußert, findet sich schon in verschiedenen Stücken Molière's. Die furchtbare Verhöhnung des „Marquis" (bei Beaumarchais ist's ein „Graf") in der „Kritik der Frauenschule", im „Impromptu von Versailles", und die sittliche Entrüstung, welche dem „Don Juan" zu Grunde liegt, sind das erste Grollen des fernen Donners der französischen Revolution, der freilich noch

hundert Jahre auf sich warten läßt. Ist es nicht unerhört und fast unglaublich, daß Molière (in seinem eigenen Namen) von der Bühne herunter dem König und dem versammelten Hof ins Angesicht zu sagen wagt:

„Ja wohl, immer wieder einen Marquis! Wen zum Teufel soll man denn sonst als lustige Theaterperson nehmen? Der Marquis ist heutzutage diese lustige Person der Komödie; und wie man in allen Komödien der Alten stets einen spaßigen Bedienten sieht, der die Zuhörer zum Lachen bringt, so bedarf es in allen unsern heutigen Stücken eines lächerlichen Marquis, über den das Publicum sich belustige."

Ist die Situation nicht merkwürdig jener anderen ähnlich, wo in „Figaros Hochzeit" im Beisein des Hofes der Barbier dem Grafen Almaviva die höhnischen Worte nachruft (Act V, Scene 3):

„Nein, Herr Graf, Sie sollen mein Mädchen nicht haben, Sie sollen sie nicht haben. Weil Sie ein großer Herr sind, halten Sie sich für ein großes Genie? Adel, Reichtum, Rang, Stellen, all das macht Sie so übermütig?! Was haben Sie getan, um so viel zu verdienen? Sie haben sich die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts; im Uebrigen ein recht gewöhnlicher Mensch!"

Ueber seiner Zeit, aber mitten in seinem Volk, — das ist die Größe in Molière's Stellung. Man kann es nicht ausdenken, was dieser Genius erreicht haben würde, hätte nicht der Zwang seiner abhängigen Lage auch ihm das Joch der Convention auf den Nacken gepreßt. An ihm hat Ludwig XIV., sein Beschützer, am meisten gesündigt und vernichtet, ohne es zu wollen. Des Dichters Ruhm ist's, auch gegen den König das Recht des Dichters so mannhaft wie damals möglich verteidigt zu haben. Seine Sprache Ludwig XIV. gegen-

über ist durchaus würdig, — fast, möchte man sagen, wie von Monarch zu Monarch, und es scheint, als ob der König sich von ihm mehr habe bieten lassen, als sonst von einem seiner Hofpensionäre. Molière ging in seinem ersten „Placet" bezüglich der Aufführung des Tartuffe bis zur gelinden Drohung:

„Ich erwarte achtungsvoll (!) den Beschluß, den Eure Majestät über diese Frage auszusprechen geruhen wird. Aber das ist sehr sicher, Sire, daß ich nicht mehr daran denken darf, Komödien zu schreiben, wenn die Tartüffes die Oberhand gewinnen."

Ob sich viele jetzt lebende Monarchen constitutionellsten Gepräges eine solche Sprache selbst von einem Genie wie Molière gefallen lassen würden?!

Wer für die Wahrheit ficht, hat wenig Freunde: Molière, der liebenswürdigste Mensch, hatte fast nur Feinde, die über seiner Leiche triumphirten: die Geistlichkeit hat ihm den Tartuffe (der doch kein Geistlicher war) niemals verziehen, und die Precieusen, die Aerzte; die Marquis, die dummstolzen Emporkömmlinge und all die vielen von ihm dramatisch Vivisecirten werden schwerlich erbarmungsvoller gewesen sein. Was waren dagegen die kleinen literarischen Fehden der andern Dichter des 17. Jahrhunderts!

Molière war ein Pariser Kind, wie nachmals Beaumarchais und Béranger. Seine angeborne gaîté und gauloiserie, der wir solche Tollheiten wie den „Herrn von Pourceaugnac" und den „Amphitryon" verdanken, hat er in seinen Schauspieler-Wanderjahren

von 1645—1658 veredelt. Diese Lern- und Wanderzeit, von der wir so gut wie nichts wissen, war in jeder Beziehung Molière's Glück: ihr ist es zuzuschreiben, daß er in den Jahren seiner blühendsten Entwickelung dem Einfluß des Hofes entrückt geblieben ist. Bei keinem Dichter des 17. Jahrhunderts fühlt man sich so unter echtgallischen, nicht höfisch romanisirten Franzosen, wie bei Molière. Er und Racine neben einander betrachtet, kommen Einem vor wie Vertreter zweier verschiedener Völker. Dichtern wie Racine ist es gleichgültig, ob ein französisches oder sonst ein Publicum ihren Stücken beiwohnt, wenn das Publicum nur ein Hofpublicum ist. Molière schreibt nur für Franzosen. Und wunderbar: dieser nationalste Dichter Frankreichs im 17. Jahrhundert ist heute sein internationalster geworden, während das Herrschgebiet Racine's kein größeres ist, als die Mauern des Théâtre Français umschließen.



XI.

Montesquieu.

(1689—1755.)

Ein Blick in Montesquieu's beide Hauptwerke: „Persische Briefe" und „Geist der Gesetze" zeigt uns, daß wir uns im 18. Jahrhundert befinden. Wie mit einem Schwamm ausgewischt sind Geist und Sprache des 17. Jahrhunderts: Montesquieu ist der Schriftsteller der Freiheit, er denkt wie ein Freigeborner und schreibt wie ein Herr, während unter Ludwig XIV. Gedanken und Worte die Livrée des Dieners tragen.

Montesquieu leitet das 18. Jahrhundert ein, das Zeitalter der Kritik. In politischer Beziehung ist er nicht allein der Wegweiser des 18., sondern der Grundsteinleger des 19. Jahrhunderts. Montesquieu, genau 100 Jahre vor der französischen Revolution geboren und in dem Jahre gestorben, als Rousseau's erste politische Abhandlung erschien, — Montesquieu ist

der Stammvater des modernen Liberalismus, sein Lehrmeister und sein Gesetzgeber. Aus England hat er den größten Teil seines Wissens vom Staat mitgebracht, — aber er hat diesem Wissen die Form gegeben, welche für französisches und europäisches Publicum mundgerecht war. Ganz neu war kaum eine der Montesquieu'schen Lehren, mit Ausnahme seiner Theorie vom Zusammenhang der politischen Entwickelung mit den klimatischen und sonstigen natürlichen Bedingungen eines Volkes. Aber es ist ja auch nicht so sehr die Neuheit der Ideen, welche wir an den Franzosen bewundern, wie ihre Fähigkeit, Fremdes schnell zu erfassen, es den Bedürfnissen der Durchschnittsmenschheit entsprechend umzugestalten und es dann in einer leicht verständlichen, anziehenden Form vorzutragen. Als einer dieser verdienstvollen Vulgarisatoren ist Montesquieu in erster Reihe anzusehen.

Im 17. Jahrhundert war an eine kritische Betrachtung politischer Dinge in Frankreich nicht zu denken gewesen. Der Despotismus des »L'état c'est moi!« machte aus jeder selbständigen Ansicht über Regierung, Staat und Volk ein Verbrechen gegen die Majestät des Königs. Wörter wie „Vaterland", „Menschheit", „Menschenrechte" verschwinden nahezu aus der französischen Sprache, weil sie aus der Denkweise verschwinden. Eine einzige, durch ihre Vereinsamung doppelt die Regel bestätigende Ausnahme gibt es in der ganzen

Literatur des 17. Jahrhunderts, von einem Gefühl für die Lage der Bevölkerung: es ist die kurze, schöne Stelle bei La Bruyère, wo dieser von der Landbevölkerung Frankreichs spricht als von

„gewissen wilden Tieren, Männchen und Weibchen, auf dem Felde verstreut, schwarz vor Schmutz und doch zugleich fahl, von der Sonne verbrannt, an die Scholle geheftet, die sie mit unbesieglicher Hartnäckigkeit um- und umkehren. Sie haben etwas wie eine articulirte Stimme, und wenn sie sich auf den Füßen aufrichten, zeigen sie ein menschliches Gesicht." — —

Das politische Leben der französischen Nation hatte ein Jahrhundert lang stillgestanden; Montesquieu erweckte es aus dem bleiernen Schlaf. Da hörte man zum ersten Mal wieder die Worte, welche noch bei Montaigne fortwährend sich finden, seitdem aber verschollen waren: patrie, citoyen (dies eine specielle Erfindung des Montesquieu'schen Sprachgebrauchs), liberté publique, liberté personelle; — ja selbst von einer opinion publique ist auf einmal nach der langen öffentlichen Verstummung nachdrücklich die Rede. Die Nation besinnt sich wieder auf sich selbst, sie erkennt, daß nicht der König allein der Staat ist, sondern daß dazu auch die 15 Millionen „Untertanen" gehören, die in dieser Zugehörigkeit „Bürger" heißen. Sie erkennt, daß diese 15 Millionen ein angebornes Recht haben, wie Menschen zu leben und nicht wie die „wilden Tiere", von denen La Bruyère mit düsterer Glut geschrieben. „Die Menschheit hatte ihre Rechtstitel verloren, Montesquieu hat sie aufgefunden und sie ihr zurückgegeben," — mit

diesem neidlosen, herrlichen Wort hat Voltaire seines großen Zeitgenossen Tätigkeit ein für allemal richtig abgeschätzt.

Das 17. Jahrhundert kannte keine politische Gegenwart, es besaß keine zeitgenössische Geschichte. Das geistige Interesse erschöpfte sich in Streitereien um den größeren Wert eines Sonetts von Benserade oder von Voiture, oder wenn's hoch kam: um den Vorzug der Modernen vor den Antiken. Auch in dieser Beziehung hat La Bruyère, der schweigsame Beobachter seines Jahrhunderts, das treffendste Wort gefunden: „Die großen Themata sind verboten." Montesquieu greift die „großen Themata" auf, — und was für Themata! Die Rechtsbegründung der herrschenden Regierungsformen, die Kritik der Königsgewalt, des Adels, der Geistlichkeit, der Rechtspflege, der Verwaltung, — kurz: des ganzen Staatslebens, und seine Kritik, so behutsam sie spricht, ist vernichtend in den Augen jedes aufmerksamen Lesers.

Montesquieu's Kritik ist nicht die eines Revolutionärs. Sein echtfranzösischer Sinn für Ordnung läßt das nicht zu. Obenan steht ihm die Gesetzmäßigkeit, im Gegensatz zur königlichen Willkür, — der Rechtsstaat, statt des Staates des »Tel est notre plaisir«. Darum hält er sich zunächst an das Bestehende und prüft dessen Berechtigung oder Verbesserungsfähigkeit. Montesquieu ist kein Utopist, sondern ein Realpolitiker im unverderbten Sinne des

Wortes: er construirt sich keine paradiesischen Urzustände der Menschheit, wie das Rousseau bald nach Montesquieu tun wird, sondern er nimmt die Natur des Menschen und der Gesellschaft als gegebene, wenn auch nicht als absolut ewige Factoren. Darum der Nachdruck, den er in seinem „Geist der Gesetze" auf das Klima legt, — der erste Versuch einer naturwissenschaftlichen Begründung der Staatengeschichte und insoweit Montesquieu's geistiges Eigentum. Rousseau kennt nur einen phantastischen Normalmenschen, — Montesquieu unterscheidet Racen und Völker und anerkennt entsprechende Unterschiede der Verfassung und Gesetzgebung. Rousseau hat sich zwar auf Montesquieu als seinen Lehrer bezogen und insofern mit Recht, als dieser ihm zweifellos die ersten Anregungen zur kritischen Betrachtung des Staatswesens gegeben; aber welche tiefe Kluft scheidet diese beiden Umgestalter des politischen Lebens von einander! Bei Montesquieu findet sich eine Stelle in den „Persischen Briefen", welche wahrhaft prophetische Kritik an Rousseau's Methode der politischen Untersuchung übt. Montesquieu, der das Historisch-Gewordene als ein Naturgeschichtlich-Gewordenes, wenn auch vielfach Verderbtes, auffaßt, wendet sich (im 95. Brief) gegen die Art, die Gesellschaft a priori construiren zu wollen:

„Ich habe niemals vom öffentlichen Recht sprechen hören, ohne daß man damit angefangen, sorgsam nachzuforschen, welchen Ursprung die Gesellschaft habe. Das scheint mir lächerlich. Wenn die Menschen keine Gesellschaft bildeten, wenn sie sich trennten und vor einander

flöhen, so müßte man dafür den Grund suchen; aber sie kommen ja gleich auf einander angewiesen zur Welt: ein Sohn wird im Hause des Vaters geboren und da bleibt er; das ist die Gesellschaft und der Urgrund aller Gesellschaft."

Eine so einfache und natürliche Erklärungsweise der Gesellschaft war Rousseau, der seine Söhne ins Findelhaus schickte, allerdings verschlossen.

Montesquieu ist der große politische Reformer Frankreichs. Er ist so wenig ein Revolutionär, daß man sagen kann, die Durchführung der von ihm vorgeschlagenen Reformen zur rechten Zeit würde die Revolution unmöglich gemacht haben. Er will weder den Adel abschaffen, noch selbst die Erblichkeit gewisser Richterstellen; auch gegen die Monarchie hat er nichts einzuwenden. Aber sein Ideal einer Monarchie ist die englische mit ihrer wohlgeordneten Teilung der Gewalten, der executiven und der gesetzgebenden, mit ihrer strengen Sonderung der Verwaltung und der Gerichtsbarkeit, lauter Dinge, die in Frankreich mit kunterbunter Willkür in einander liefen. Freiheit in der Gesetzlichkeit, das höchste Ideal eines Staatsmanns und jedes Staatsbürgers, — Montesquieu hat es in Frankreich zuerst verkündet und seine Erreichbarkeit nachgewiesen. Es ist das dieselbe Lehre, welche die Bibel (Epistel Jacobi I 25) in die Worte gekleidet hat: „Das vollkommene Gesetz ist das Gesetz der Freiheit." Montaigne hatte diese Freiheit zunächst nur für sich gefordert, — Montesquieu geht über den Freiheitsegoismus des Einzelnen hinaus, er schafft den Begriff

der politischen Freiheit, welchen er verwirklicht sieht in der englischen Verfassung:

„Es gibt eine Nation auf Erden, welche als directes Ziel ihrer Verfassung die öffentliche Freiheit hat. Wir wollen untersuchen, auf welche Principien sie diese Freiheit gründet. Wenn sie gut sind, so wird die Freiheit sich in ihnen wie in einem Spiegel zeigen."

Bei seinen Untersuchungen geht Montesquieu merkwürdig nüchtern zu Werke; alle schönen Phrasen vermeidend, erforscht er den Kern der Dinge. Er zuerst hat vom Vaterlande als von einer politischen Heimat gesprochen, aber er verwahrt sich gegen die falsche Sentimentalität, die sich gewöhnlich da an das Wort knüpft, wo der Inhalt ein dürftiger ist: „Das Vaterland sind nur die Bürger; ein wirkliches Wesen daraus machen, heißt viele falsche Folgerungen veranlassen." — Man wird zugeben, daß solche Aeußerungen nur von einem durchaus ernsthaften Politiker herrühren können, der seine Landsleute in strenge Gedankenzucht nimmt.

Dieser Ernst des Inhalts schließt aber bei Montesquieu nicht aus, daß die Form so gallisch heiter wie nur möglich sei. Ich komme damit zu der Charakteristik Montesquieu's als Vertreters des literarischen Geistes seiner Nation. Was er als Staatsmann gewesen, gehört der ganzen Welt, nicht bloß Frankreich an. Er ist der theoretische Begründer des constitutionellen Systems auf dem Festland, der Bekämpfer des Despotismus, der Sclaverei, der Tortur,

der Inquisition, des grausamen Strafcodex, der päpstlichen Uebergriffe gewesen; aber das alles hat heute zum Glück nur noch ein historisches Interesse, denn was Montesquieu vor 150 Jahren gelehrt, ist längst zur selbstverständlichen Voraussetzung europäischer Staatsmannschaft geworden. Sein Verdienst bleibt darum zwar das gleiche, aber die Wirkung seiner Schriften für die Gegenwart ist abgeschwächt, weil der Widerstand feindlicher Ideen nachgelassen, ja fast ganz aufgehört hat. Montesquieu's „Persische Briefe" und „Geist der Gesetze" können nur in Rußland und in der Türkei für die Regierenden gefährlich werden; in den politisch freien Ländern sind sie zu historischen Actenstücken der Freiheitsentwickelung geworden.

Was lebendig geblieben für die Literatur Frankreichs, das ist Montesquieu's Stil. Darin ist er ganz seines Landes Sohn und nur seines Volkes Lehrer gewesen. Montesquieu hat alle Waffen der Prosa in seinem Kampfe geführt: den strengen Ernst unerbittlicher Logik für die ernstgestimmte Leserwelt, — die bis zur bedenklichsten Schlüpfrigkeit sich verirrende erotische Gauloiserie als Anreiz für solche Leser, die sonst von der Beschäftigung mit den „großen Thematen" nichts hätten wissen wollen, also für die überwiegende Zahl seiner Zeitgenossen unter der Regentschaft und Ludwig XV., — und endlich seine Lieblingswaffe, deren meisterhaften Gebrauch er zuerst seine Franzosen gelehrt: die Ironie.

Die Ironie Montesquieu's ist von einer haarscharfen Feinheit, etwa vergleichbar mit jenem Wundermesser des Schmiedes Wieland, welches sanft daher treibende Wollenflocken durchschnitt. Die Waffe der Ironie ist ihm aufgedrungen worden; sie war die einzige, welche ihm selbst Hieb- und Stichsicherheit vor der brutalen Verfolgung seitens Ludwigs XV. verschaffte. Ludwig XIV. hatte die Macht besessen, alle Literatur seiner Zeit um seinen Tron zu sammeln: da brauchte er sie nicht zu verfolgen, sondern konnte sie sich dienstbar machen. Ludwig XV. hatte keine anderen Beziehungen zur Literatur, als daß er ihre Vertreter durch die Lettres de cachet in die Bastille schickte. Montesquieu ist der Bastille entgangen, und das dankte er seinem aus Ironie gewobenen Panzer.

Eine Ironie, der alle Töne zu Gebote stehen, vom sanften Spott, der kaum verletzt, bis zur blutigsten Satire, die ihren Mann tötet wie ein schnellwirkendes Gift. Manche seiner „Persischen Briefe" und vereinzelte Capitel im „Geist der Gesetze" erinnern an die Spöttereien Rabelais'; aber das Meiste ist Montesquieu's besondere Art. Auch Voltaire ist ironisch, — aber welcher Unterschied zwischen Schüler und Meister! Voltaire läßt sich vom Hange zur Ironie fast immer dazu hinreißen, daß ihm die ironische Form die Hauptsache, der ernste Zweck die Nebensache wird. Montesquieu bleibt feierlich ernst, ja geradezu pathetisch mitten in der gellendsten Ironie; seine Mundwinkel zucken in

grimmigem Lachen, es fliegen ironische Schauer über sein Gesicht, aber seine Augen blicken ernst und unverwandt aufs Ziel, und seine Stirn faltet sich — nicht vor Freude, sondern vor Zorn. Das kann Voltaire nicht. Nur Einer hat das nach Montesquieu wieder vermocht, kein Franzose, aber ein Halbfranzose: Gibbon, »the lord of irony« wie ihn Byron nennt.

Am häufigsten schwingt Montesquieu diese seine Leibwaffe in den „Persischen Briefen"; da weist fast jeder zweite Brief Spuren davon auf, und es ist erstaunlich genug, daß man trotzdem bei der Lectüre keine Ermüdung spürt. Als ein Meisterstück dieser Ironie muß der 37. Brief bezeichnet werden; er enthält die Schilderung des greisen Ludwigs XIV.:

„Der König von Frankreich ist alt. — Man sagt, er besitze in sehr hohem Grade die Gabe, sich Gehorsam zu verschaffen: er regiert mit derselben Meisterschaft seine Familie, seinen Hof, seinen Staat. Man hat oft äußern hören, daß ihm von allen Regierungsformen der Welt die der Türken am besten gefallen würde: so hoch stellt er die orientalische Staatskunst.

Ich habe seinen Charakter studirt und darin Widersprüche gefunden, die ich unmöglich mit einander vereinigen kann: so z. B. hat er einen Minister, der nur achtzehn Jahre, und eine Maitresse, die achtzig Jahre alt ist.

Er belohnt gern, die ihm dienen; aber er bezahlt ebenso freigebig die Bemühungen oder vielmehr das Nichtstun seiner Höflinge, wie die mühevollen Feldzüge seiner Generäle. Oft zieht er einen Menschen, der ihn auskleidet oder ihm die Serviette bei der Tafel reicht, einem Andern vor, der ihm Städte erobert oder Schlachten gewinnt. — Auch hat man ihn einem Manne, der zwei Meilen weit vorm Feinde geflohen war, eine kleine Pension, und einem Andern, der vier Meilen geflohen war, einen schönen Gouverneurposten geben sehen."

Dies ist bittere Ironie, aber immerhin noch in lustiger Form.

Schlimmer klingen schon solche Stellen wie die vom Papst:

„Ein Magier, der glauben macht, daß das Brot, welches man ißt, kein Brot; der Wein, den man trinkt, kein Wein ist, und tausend andere Dinge gleichen Kalibers."

Aber zur wahrhaften Höhe ihres Vermögens erhebt sich die Ironie Montesquieu's doch erst in dem „Geist der Gesetze". Hierin wirkt sie schon deshalb um so machtvoller, weil sie seltener erscheint und weil an dem Ernst der Absicht kein Zweifel besteht.

So allen voran die Stelle im 5. Capitel des XV. Buches, betitelt „Von der Negersclaverei":

„Hätte ich das Recht zu verteidigen, mit welchem wir die Neger zu Sclaven gemacht haben, so würde ich Folgendes sagen:

Da die Völker Europas die Ureinwohner Amerikas ausgerottet haben, so mußten sie die Afrikaner in die Sclaverei schleppen, um mit deren Arbeit das Land urbar zu machen.

Der Zucker würde zu teuer sein, wenn man nicht das Zuckerrohr durch Sclaven bearbeiten ließe.

Die Menschen, um die sich's hierbei handelt, sind schwarz vom Kopf bis zur Zehe, und ihre Nase ist so plattgedrückt, daß man sie unmöglich beklagen kann.

Man kann den Gedanken nicht fassen, daß Gott, ein so weises Wesen, eine Seele, und gar eine gute Seele, in einen ganz schwarzen Leib gehaucht hat.

Es ist unmöglich anzunehmen, daß solche Geschöpfe Menschen seien, weil, wenn man sie als Menschen ansähe, man anfangen müßte zu glauben, daß wir selber keine Christen sind.

Kleine Geister übertreiben allzu sehr die Ungerechtigkeit, die man gegen die Neger begeht; denn wäre sie wirklich so groß, wie sie behaupten, wäre es dann nicht einem der europäischen Fürsten eingefallen, — die doch so viele unnütze Verträge schließen, — auch einmal einen allgemeinen Vertrag im Interesse menschlicher Barmherzigkeit zu schließen?!"

Man bedenke wohl, daß Montesquieu einer der Ersten war, welche die Negersclaverei als einen Schand-

fleck der Menschheit bezeichnet haben. Daß er sich zu ihrer Bekämpfung der Waffe der Ironie bediente, entsprach seiner Natur: er liebte es nicht, ernsthaft über solche Fragen zu streiten, die nach seiner Ansicht Forderungen des gesunden Menschenverstandes und Menschengefühls waren und bei deren Behandlung man dem Gegner viel zu viel Ehre antäte, wollte man seine Gegengründe anders als scherzhaft nehmen.

So war Montesquieu auch einer der Ersten, welche in Frankreich für Gewissensfreiheit in Religionssachen eintraten; früher selbst als Voltaire, der in dieser Beziehung, wie so oft, von ihm die Bahnen seines Wirkens sich hat vorzeichnen lassen. In den „persischen Briefen" behandelt Montesquieu die Frage der Gewissensfreiheit und der religiösen Duldung noch halb launig; im „Geist der Gesetze" stimmt der Ton besser zu der Größe des Gegenstandes. Man lese namentlich (im Capitel 13 des XXV. Buches) seine „Ganz gehorsamsten Vorstellungen an die Inquisitoren Spaniens und Portugals" aus Anlaß der Verbrennung einer achtzehnjährigen Jüdin in Lissabon wegen Ketzerei! Das ist die Sprache, das der Geist jenes unsterblichen 18. Jahrhunderts, von dessen Idealismus und Schwungkraft uns mehr not täte, als wir wahr haben wollen.

Montesquieu hat den Ton des Jahrhunderts angestimmt, jene Mischung aus ernstem Inhalt bei scherzender, ja frivoler Form, jene stürmische Hingabe an

neue Ziele, jenes gläubige Vertrauen in die gute Natur der Menschen. Das 18. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, war ein leidenschaftlich optimistisches; man hoffte alles von der Macht dessen, was man damals „Philosophie" nannte; man dachte mehr an Reformen, als an Revolutionen, mehr an Besserung der Lage des Volkes als an Bestrafung seiner Peiniger. Und die Seele dieses Teils des Jahrhunderts heißt in Frankreich Montesquieu. Seine Ironie tut seinem Optimismus keinen Abbruch; sie ist nur die literarische Form, der gallische Maskenmantel, unter dem sich ein großer Bürger Frankreichs und der Welt vor seinen eigenen Zeitgenossen verbergen mußte.





XII.

Voltaire.

(1694—1778.)

Göthe hat einmal den Ausspruch getan, Voltaire sei die Zusammenfassung aller guten und schlechten Eigenschaften des Franzosentums, somit „der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller“ gewesen. Das kann noch heute gelten, wenn wir unter „Franzosen“ nicht ganz genau dasselbe verstehen wie unter „Gaulois“. Der Franzose ist eine neuere Entwickelungsphase des gallischen Celtentums, als der Gaulois. Dieser schreibt nur für seine Nation, oder doch zunächst für sie, sein Blick reicht nicht über die Grenzen der Heimat hinaus: Rabelais, Montaigne, Lafontaine und Molière, sämmtlich Gaulois, hatten kein andres Publicum vor Augen als das ihrer Landsleute. Französische Schriftsteller in Göthes Sinne gibt es erst nach Ludwig XIV. und durch ihn, — erst seitdem

dieser Monarch Frankreich zum Hauptacteur auf dem europäischen Theater und Europa zum Zuschauer und Nachahmer Frankreichs gemacht hatte. Nach Ludwigs XIV. Tode, also seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, schreiben die französischen Schriftsteller für ein Publicum so groß wie die gebildete Welt Europas, und dieser unendlich erweiterte Wirkungskreis gibt der französischen Literatur einen ganz neuen Charakter. Das ausschließlich Nationale, das Gallische, tritt zurück vor dem Internationalen, dem Französischen. Deshalb auch vom 18. Jahrhundert ab die starke Entlehnung fremder Bildungselemente. Montesquieu hatte damit begonnen: seine Staatsrechtslehre wurzelte in englischen Einrichtungen; aber bei der Ausarbeitung und Anwendung des Fremden hatte er ausschließlich oder vornehmlich Frankreichs Zukunft im Sinne.

Erst in Voltaire erstand der europäische Schriftsteller französischer Nation und Sprache. Wie viel Segen und wie viel Unsegen eine Nation der Menschheit zufügen kann, das hat Keiner besser bewiesen als der Franzose Voltaire. In dieser Beziehung ist er einzig. Rabelais mag die Race-Eigenschaften der Nation stärker ausgeprägt besessen haben, — Voltaire ist der Vertreter Frankreichs bei seiner europäischen Mission.

Was wäre Voltaire ohne diese außernationale Bedeutung? Was wäre er als ein nationalfranzösischer Schriftsteller neben den vielen anderen auch nur seines

Jahrhunderts? Etwa ein großer Dichter? Einen solchen hat das 18. Jahrhundert überhaupt nicht erzeugt, und auch Voltaire, trotz mancher schönen Epistel und Ode, trotz einiger schwunghafter Tragödienstellen, trotz oder wegen der „Henriade“ und der „Pucelle“, war kein großer Dichter, wenn überhaupt ein Dichter. Auch in der Prosa, seinem eigentlichen Gebiet, hat er kein abgerundetes Kunstwerk hinterlassen, an dem man ihn erkennen und benennen könnte: eine sehr lesbare Geschichte Carls XII. von Schweden, einige moralisirende Erzählungen, bei denen die Tendenz alles, die Fabel und die Personen nichts sind, eine Unzahl philosophischer, moralischer, religiöser, staatswissenschaftlicher Abhandlungen, Pamphlets, Sendschreiben u. s. w. u. s. w., — fast alles sehr angenehm beim Lesen, aber doch keines so hervorragend durch Tiefe oder Neuheit der Auffassung, daß es im Stande wäre, Voltaire's Namen vor dem Vergessenwerden zu schützen.

Was also hat dieser außerordentliche Mann geleistet, daß seine Persönlichkeit ein ganzes Jahrhundert beschattet und ihm den Namen des „voltairischen“ in der Geschichte des Menschheitsgeistes verschafft hat? — Ich muß vorerst mit der Verneinung fortfahren, um Voltaire's persönliche wie typische Bedeutung ins rechte Licht zu setzen. Carlyle, viel strenger, aber auch viel enger als Göthe, behauptete, in Voltaire's sämmtlichen Werken nicht e i n e n großen Gedanken gefunden zu haben. Das ist natürlich eine echtcarlylesche

Uebertreibung, aber sie hat den sogenannten berechtigten Kern. Carlyle hätte das Richtige getroffen, hätte er gesagt: nicht einen großen eigenen Gedanken! — Man kann einwenden: war es etwa kein großer Gedanke, im 18. Jahrhundert aufzutreten gegen die Tortur, gegen das heimliche Verfahren im Strafproceß, gegen die Inquisition, gegen jeden religiösen Fanatismus? War es kein großer Gedanke, die Sclaverei, die Leibeigenschaft, die Frohndienste des Bauernstandes zu bekämpfen? Oder hatte das 18. Jahrhundert einen größeren Gedanken hervorgebracht als den der religiösen Duldung, welcher sich doch in Voltaire's hundertbändigen Schriften nahezu auf jeder Seite ausgesprochen findet? — Der Leser wird aber schon selbst die Bemerkung gemacht haben, daß alle diese großen und menschenfreundlichen Gedanken in diesem Buche nicht zum ersten Mal erwähnt werden. Montesquieu heißt der Schriftsteller, der zuerst in Frankreich Menschlichkeit und Duldung gepredigt hat, und Montesquieu verdankte nachweislich den Kern und den Anstoß zu seinen Lehren den englischen Staats- und Religionsphilosophen.

Voltaire war kein Pfadfinder, aber ein Wegweiser, — kein Entdecker, aber ein Vulgarisator, und zwar der rastloseste und erfolgreichste, der vielleicht jemals gelebt, jedenfalls die machtvollste Verkörperung des französischen Sinnes für Vulgarisation. Seine Originalität ist inhaltlich gleich Null, — in der Form ist

sie augenfällig. Unfähig zum Wissen der Menschheit etwas Neues hinzuzutun, hat er ein langes Leben fast ausschließlich dazu benutzt, fremden fruchtbaren Ideen die Gestalt zu geben, welche seinem Jahrhundert entsprach, und sie dadurch aus dem Dunkel und der Beschränkung nationaler Grenzen herauszuziehen und auszustreuen über die ganze lesende Welt.

Voltaire war nur reproductiv, nicht selbstschöpferisch; ein Journalist, kein Dichter. Aber das 18. Jahrhundert bedurfte eines solchen Mannes, weil es etwas großgezogen, — zum Teil mit Voltaires Hilfe, — was die früheren Jahrhunderte nicht besessen hatten: das große Publicum. Das 17. Jahrhundert kannte nur einen Hof, — das 18. lernte ein Volk kennen. Da war es vorbei mit der ausschließlichen Herrschaft der Poesie, zumal mit der Hofpoesie; Verse, die Versailles begeistert hatten, ließen Paris kalt.

Wer auf die Menge wirken will, muß Prosa schreiben; die Prosa ist die Sprache der Demokratie. Das fühlte Voltaire mit seinem feinen Gehör für das Wehen des Zeitgeistes: so oft er sich an das große Publicum seines Landes oder Europas wendet und es aufrufen will für ein beleidigtes Menschheits-Interesse, schreibt er Prosa, die natürliche Sprache des Agitators. Nur an die höchsten Cirkel, die geistige Auslese der Völker, wendet er sich in Versen, — immer darauf bedacht, das geeignetste Mittel zur Ausbreitung seiner, d. h. der von ihm aufgenommenen Ideen aufzubieten.

Ein solcher Mann, dessen Leben sich verzehrt in rastloser Verallgemeinerung fremder Gedanken, darf seiner Zeit nicht zu weit vorauseilen. Will er seinen Zweck erfüllen, so muß er mitten in seiner Zeit wurzeln; er muß zwar seinen Zeitgenossen Ideale vorhalten, muß aber zugleich durch seine Persönlichkeit diesen Idealen jeden mystischen Schimmer benehmen; er muß sogar, um überzeugend zu wirken, die Fehler, ja die Laster seiner Zeit bis zu einem gewissen Grade teilen.

Und noch ein andres muß hinzukommen: wenn er auf die Masse wirken will, muß er selber ins Massenhafte, ins Breite gehen: Werke wie Montesquieu's „Geist der Gesetze" oder selbst Rousseau's „Gesellschaftsvertrag" wirken doch immer nur auf die obersten Zehntausend, auf die Führer, nicht auf das Heer. Der geistige Stratege, der mit Massen wirkt, muß in jedem Augenblick bereit sein einzugreifen; er darf keine Quartbände schreiben, sondern fliegende Hefte und Blätter, — er muß zum Vielschreiber werden.

Voltaire's fabelhafte Arbeitskraft ist bekannt. Seine Werke umfassen 100 Bände, davon die Hälfte in den letzten 25 Jahren seines 84jährigen Lebens entstanden. In ihrer Art sind sie etwas ähnliches wie die „Encyklopädie" Diderots und seiner Mitarbeiter: eine Popularisirung des gesammten damaligen menschlichen Wissens. Von seiner Tätigkeit in jenen letzten 25 Jahren kann man sich kaum einen rechten Begriff machen; sein Arbeitszimmer im Schlosse zu Ferney am Genfersee

glich dem des Chefs eines Generalstabs, der Estafetten und Ordonnanzen aussendet und empfängt, überallhin und von überallher, und ohne dessen Genehmigung kein Kanonenschuß abgefeuert werden darf.

Welche erstaunliche Leistung, ganz Frankreich ein Menschenalter hindurch geistig zu regieren — von einem idyllisch gelegenen Landsitz außerhalb von Paris, ja außerhalb Frankreichs! Welch ein Gegensatz zu dem alles erdrückenden Einfluß von Versailles im 17. Jahrhundert! Ferney hat Versailles überwunden. Die Rollen sind überhaupt gänzlich vertauscht. Was hat der französische Hof in Voltaire's Leben zu bedeuten? Dreimal hatten ihn die »lettres de cachet« in jungen Jahren in die Bastille befördert; König Ludwig XV. hatte die Abneigung gegen Voltaire so weit getrieben, daß er die Widmung der „Henriade" ablehnte und seine Aufnahme in die Akademie Jahrzehnte lang hinausschob. Da gründet Voltaire selbst ein souveränes Königstum von Geistesgnaden; er hält einen Hof, glänzender als der Ludwigs XV., und empfängt dort nicht nur Seinesgleichen, die Schriftsteller Europas, mit fürstlicher Huld, sondern er hat die Genugtuung, daß gekrönte Häupter nach seinem Arbeitszimmer pilgern, ja daß der heilige römische Kaiser deutscher Nation, Joseph II., ihn aufsucht, — ganz zu schweigen von dem vertrauten Briefwechsel, den er mit Monarchen und Monarchinnen aller Länder unterhält. Von Friedrich dem Großen nicht allzu königlich behandelt, krönt Voltaire sich selbst zum

literarischen König: „Nachdem ich bei Königen gewohnt habe, bin ich König bei mir geworden!“ — und Europa erkennt sein Königtum an. Fortan gibt es in Frankreich drei gleichberechtigte, aber mit einander um die Obmacht ringende Gewalten: Monarchie, Kirche, Literatur. Die letzte der drei wird bald die erste werden; es fehlen nur noch wenige Jahre, bis man die Königsgräber in der Kirche von St. Denis zerstören und die Leiche Voltaire's im Pantheon (der Kirche St. Geneviève) beisetzen wird. — Und auch das gehört dazu, daß König Ludwig XV. Frankreich nichts als eine colossale Schuldenlast, — Voltaire seinen Erben baare 4 Millionen Franken hinterläßt.

„Ich tat zu meiner Zeit mehr als Luther und Calvin,“ rühmte Voltaire einst von sich. Nicht ganz so mit Ueberhebung, wie man glauben möchte. Ich habe hier nicht zu untersuchen, wer Besseres geleistet: Voltaire oder Luther; aber ob die Wirkung Luthers der Masse nach so wesentlich der Voltaire's überlegen ist, unterliegt dem Zweifel. Freilich, nach Luther nennt sich eine Kirche, deren Anhänger sich zählen lassen und von Zeit zu Zeit auch wirklich gezählt werden; Voltaire's Gemeinde, vielleicht der Zahl nach geringer, ist an Einfluß nur zu vergleichen mit der Weltherrschaft der päpstlichen Kirche. Hatte Montesquieu den Grund gelegt zur politischen Bildung des 18. und des 19. Jahrhunderts, so ist Voltaire anzusehen als der Religionsstifter aller Derer, welche sich zu keiner Religion

bekennen, auch solcher, welche dies „aus Religion" unterlassen, wie z. B. Schiller. An dieser Tatsache ist nicht zu rütteln, auch nicht unter Hinweis auf die abstoßenden Seiten der Voltaire'schen Polemik; am wenigsten mit dem Einwande, daß Voltaire's Religionsauffassung nicht sein Eigentum, sondern auf englischem Boden gewachsen sei. Die häßliche Art der Beweisführung Voltaire's ist längst vergessen, denn — man liest ihn nur noch wenig, zumal in Deutschland; und die zahllosen Gebildeten, welche im 18. Jahrhundert sich ihre religiösen Ansichten aus Voltaire holten, hatten kaum eine Zeile gelesen von Voltaire's englischen Lehrern: Bolingbroke, Shaftesbury, Toland und vor allen Locke. Voltaire hatte es sich selbst zuzuschreiben, daß alles Unheil mißbräuchlicher Anwendung seiner Lehren auf ihn zurückfiel, und daß es allgemein bei seinen Gegnern hieß: »C'est la faute de Voltaire«, auch da, wo er unschuldig war wie ein Lamm. Es erging ihm ähnlich wie seinem Freunde, dem königlichen Philosophen von Sanssouci, auf den man so ziemlich das ganze Anekdotenmaterial des 18. Jahrhunderts häufte. Wer sich so zum geistigen Mittelpunkt Europas zu machen versteht, wie Voltaire, muß auch das mit in den Kauf nehmen.

Erwägt man die unerhörte Machtfülle Voltaire's in seinem Jahrhundert, die an Dauer wie an Wirkung die Stellung jedes andern nur geistig tätig gewesenen einzelnen Menschen überragt, so muß man sagen: alles

in allem hat er mehr Gutes gewollt und gestiftet als Böses.

„Ich tat ein wenig Gutes; das ist mein bestes Werk"

heißt es in einem seiner Selbstbekenntnisse, — und wenn das Höchste, was der Einzelne leisten kann, darin besteht, die Welt bei seinem Tode um etwas besser und weiser zu hinterlassen, so hat jener Vers für Voltaire den Wert voller Wahrheit. Schon das muß ihm als Verdienst angerechnet werden, daß er Wissensgebiete populär machte, welche bis dahin nur von Fachleuten gepflegt worden waren, und zwar meist von einseitigen Pedanten. Er hat die moderne Geschichtschreibung begründet und hat aus der Hofhistoriographie eine Wissenschaft für alle Gebildeten gemacht. Er hat selbst die exacten Wissenschaften, so namentlich die Physik, dem Laienverstande erschlossen, hat Newtons Entdeckungen der nichtwissenschaftlichen Welt vermittelt, hat Locke's Erkenntnißtheorie durch seine populäre Darstellung zum Ausgangspunkt der Philosophie des 18. Jahrhunderts gemacht, — und das alles ohne Hoffnung auf Gewinn oder Ehre, und trotz den Verdammnißurteilen der Sorbonne und des Parlaments von Paris, welche selbst diese seine ganz harmlosen Schriften der Verbrennung durch Henkershand überantworteten.

Einmal aus England zurückgekehrt, steht das Ziel seines Lebens ihm klar vor Augen: ein Streiter zu sein im Kampfe für menschliche Freiheit. Welches auch die

Waffen gewesen sein mögen, zu denen er im Ungestüm des Aufeinanderprallens gegriffen, — sein Kampf war ein selbstloser, im höchsten Sinne humaner. Ein junger Franzose aus der Zeit der Regentschaft, der Verfasser einiger boshafter Epigramme, der leichtlebige Gesellschafter des Herzogs von Richelieu, — so kommt Voltaire nach England (1726); ein reifer, zielbewußter Mann, erfüllt von einem großen Ideal, so verläßt er das Land seines heilsamen Exils drei Jahre später.

Voltaire — und ein großes Ideal? Diese Frage hört Jeder, der über Voltaire schreibt, aus seinem Leserkreise. Es ist nämlich der systematischen Fälschung der Literaturgeschichte im Bunde mit der Unkenntniß der Werke Voltaire's gelungen, seit hundert Jahren aus diesem größten Ideenkämpfer des 18. Jahrhunderts ein wahres Monstrum von Herzlosigkeit, Gemeinheit, Materialismus und Schwunglosigkeit der Seele zu machen. Spricht man deshalb von Idealen Voltaire's, so begegnet man selbst bei höchstgebildeten deutschen Lesern einem Achselzucken des Zweifels, — es sei denn, daß sie David Strauß' ausgezeichnete Biographie Voltaire's gelesen haben. Das darf nicht abhalten, immer wieder zu betonen, daß Voltaire in allen großen Fragen durchaus Idealist war, wie sehr ihn auch bei der Durchkämpfung im einzelnen die „Gemeinheit gebändigt“. Wie wäre es einem schwunglosen Materialisten möglich gewesen, sein ganzes Jahrhundert so unwiderstehlich zu fesseln und zu seinen Ansichten zu zwingen?

Wer nicht selbst begeistert ist, vermag Andre nicht zu begeistern.

Voltaire hatte ein Ideal und dieses hat er zum Ideal des 18. Jahrhunderts gemacht; es ist das höchste, welches der Geist überhaupt ersinnen und erstreben kann: menschliche Freiheit! Montesquieu hatte die politische Freiheit in den Vordergrund gestellt, Voltaire verteidigte vor allem die Gewissensfreiheit.

»Ecrasez l'infâme!« Welch ein unschuldiges, ja welch ein edles Wort! und wie mißverstanden oder lügnerisch verzerrt vom böswilligen Unverstand! „Vertilget das Infame!", d. h. das Infame der Geisteskuechtung, des Aberglaubens, des Fanatismus! Welcher geistig freie Mensch möchte sich weigern, eine solche Devise zu der seinigen zu machen? Wer Voltaires Schriften gelesen und trotzdem behauptet: »Ecrasez l'infâme« sei eine gotteslästerliche Aufforderung zur Vertilgung des Gottesglaubens, der lügt schamlos. Ganz abgesehen davon, daß »l'infâme« in allen entscheidenden Stellen weiblich ist und sich nur auf »superstition« oder verwandte Begriffe bezieht, ist es geradezu lächerlich, aus Voltaire einen Gottesleugner zu machen. Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Encyklopädie und des Holbach'schen „Systems der Natur", war er, neben Rousseau, der eifrigste Verteidiger des Glaubens an einen persönlichen Gott! Keine Seite in Voltaires Weltanschauung, die so über allem Zweifel feststeht. Der glühendste Feind alles

religiösen Fanatismus, konnte er doch nahezu fanatisch sich geberden in seinem Kampfeifer für das Dasein eines persönlichen Gottes. In dem Punkte, aber nur in dem, gehörte Voltaire nicht zu seinem Jahrhundert, dem atheistischen, materialistischen. Man lese seine hartnäckigen, geistreichen Verwahrungen gegen Diderots Gottlosigkeit, lese seine Abweisungen Friedrichs des Großen, eines vollendeten Atheisten, — und dann wage man noch, Voltaire zum Gottesläugner zu machen! In all seinen 100 Bänden läßt sich auch nicht eine einzige Zeile finden, welche atheistisch wäre; wohl aber könnte ich mit Leichtigkeit einen Band von der Stärke des vorliegenden mit energischen Aussprüchen Voltaire's für das Dasein eines allgütigen Gottes füllen.

Es liegt wirklich etwas unendlich Komisches darin, daß man diesen fast einzigen großen Champion Gottes im 18. Jahrhundert gegen den Vorwurf des Atheismus verteidigen muß! Helfen wird auch mein bescheidener Versuch seiner Rechtfertigung nichts, denn ein alter Irrtum sitzt fester als eine neue Wahrheit. Ich begnüge mich deshalb in mutloser Resignation mit der Anführung der beiden Tatsachen, daß Voltaire als Inschrift einer mit seiner Unterstützung erbauten Kirche die Worte wählte: »Deo erexit Voltaire«, und daß von ihm das bekannte Dictum herrührt: „Wenn Gott nicht existirte, müßte man ihn erfinden.“ Wenn damals die Encyklopädisten und Materialisten nicht allein das Wort geführt haben, wenn das 18. Jahrhundert nicht ganz

in seichten Rationalismus und gotteslosen, ideallosen Sinnenrausch versunken ist, — Voltaire, und neben ihm Rousseau, sind es gewesen, welche sich der zerstörenden Flut entgegenstemmten.

Wie ist es nun aber zu erklären, daß an Voltaire's Namen sich der Schimpf des atheistischen Spöttertums geheftet hat? Daß er den Frommen und den Unfrommen für den literarischen Antichrist gilt? Ganz gescheidte Schriftsteller, so z. B. Josef de Maistre, sprechen von ihm nie anders als von einem Abgesandten Satans und bekreuzigen sich bei seinem Namen. Es liegt diesem Grusel eine sehr gewöhnliche Verwechselung zu Grunde: Voltaire war der erbittertste Feind, den die christliche Kirche, den überhaupt irgendeine kirchliche, priesterliche, „offenbarte" Religion jemals gegen sich gehabt. Was Wunder, daß die Bekenner aller dieser offenbarten Religionen, für welche Kirchenfeindschaft gleichbedeutend ist mit Atheismus, in Voltaire das Haupt der Atheisten erblicken?

Die verfolgungssüchtigen Kirchen hat er gehaßt bis zum »Ecrasez l'infâme!« -- bis zu der Verblendung, die ihn sagen ließ: „Man rühmt immer das Wunder, daß 12 Menschen hingereicht haben, die Kirche zu begründen, — nun wohl, ich will das Wunder tun, daß Einer hinreichen soll, sie zu zerstören." Gehaßt hat er die christliche Kirche (nicht das Christentum), weil sie nach seiner Meinung stets fanatisch gewesen. Die ganze Kirchengeschichte ist für ihn nur eine

fortgesetzte Kette blutiger Greuel. Er macht einmal eine annähernde Rechnung auf, wie viele Menschen die Christen um des Christentums willen gemordet haben, und kommt auf die Zahl von 9,468,800 Opfern. Das erfüllt ihn mit Wut; mit einer solchen Verfolgungsanstalt keine Gnade; da sind alle Waffen recht: Enthusiasmus, Zorn, Spott, Ironie, Lästerung, ja die boshafte Lüge. Jahrhunderte lang hat diese Kirche die andersgläubigen Ketzer verfolgt, — nun wohl, jetzt ist ein Ketzer gegen sie aufgestanden, der das unendliche Unrecht sühnen will. Hier ist die dunkle Stelle in Voltaire's schriftstellerischer Tätigkeit. Seine Kampfesweise hat etwas Teuflisches. Er ist der Jesuit der Kirchenfeindlichkeit: alle Mittel sind ihm heilig für seinen vermeintlich guten Zweck. Aus der Schule der Jesuiten hervorgegangen, ist er Zeitlebens ihrer Methode treu geblieben, — wie er denn auch immer ein gewisses persönliches Wohlwollen ihrem Orden bewahrt hat: in Ferney bei Voltaire fand einer der aus Frankreich vertriebenen Ordensbrüder gastliche Aufnahme.

Aber das Abstoßende der Form seiner Polemik darf uns nicht gegen ihren inneren Gehalt einnehmen; mit dem war es ihm ernst, — in seiner Art so ernst wie Luther, viel ernster als Rabelais. So oft der Jahrestag der Bartholomäusmetzelei wiederkehrt, schließt Voltaire sich ein, krank vor Grimm und Rachsucht. Und damit sein Zorn nicht verrauche, bringt ihm jedes Jahr

die Kunde neuer blutiger Frevel begangen im Namen Christi. Dies ist die Seite in Voltaire's Wirken, die ans Heroische grenzt: die Justizmorde in den Processen Calas, Sirven, de la Barre und d'Etallonde hoben ihn auf die Höhe seines Lebens; sie machten ihn zu einem öffentlichen Anwalt der beleidigten Menschlichkeit. Hier hatte er die vermeintlichen Beweise für die Richtigkeit seiner kirchengeschichtlichen Auffassung: denn alle jene Justizmordtaten waren verübt worden aus kirchlichem Fanatismus. Die Art, wie Voltaire Jahre hindurch sich der Sache jener unschuldig Verurteilten, der Verbrannten, Geräderten, Verstümmelten oder ihrer unglücklichen Hinterbliebenen annahm, wiegt in gerechter Wage gewogen alles Gift auf, welches seine leichtfertigeren Schriften so reichlich enthalten, und rechtfertigt Diderots bewunderndes Wort aus Anlaß der Verteidigung der Familie Calas: „Gäbe es einen Erlöser, er würde Voltaire von der Verdammniß erretten." Da findet er auch die tiefen Herztöne, welche sonst seiner Schreibart fehlen; da bricht er bei der Nachricht von dem Proceß gegen die unschuldige Familie Sirven in den Zornesruf aus:

„Welche Scheußlichkeiten, gerechter Himmel! Man entreißt eine Tochter ihrem Vater und ihrer Mutter, man peitscht sie blutig, damit sie katholisch werde, sie wirft sich in einen Brunnen und ertränkt sich. Und nun verurteilt man Vater, Mutter und Schwestern zum Martertode! Man schämt sich, man errötet, ein Mensch zu sein, wenn man sieht, wie hier die Leute in die komische Oper gehen, dort der Fanatismus die Henker bewaffnet. Ich bin am äußersten Ende Frankreichs, aber immer noch zu nahe solchen Gräßlichkeiten!"

Aehnliches schreibt er aus Anlaß der Verurteilung zweier Knaben, welche sich unehrbietig gegen ein Crucifix benommen haben sollten:

„Ich begreife nicht, wie denkende Wesen in einem Lande von Affen bleiben mögen, die so oft zu Tigern werden. Was mich betrifft, so schäme ich mich, auch nur an der Grenze zu wohnen. Nein, jetzt ist keine Zeit mehr zu scherzen; Witzworte passen nicht zu Schlächtereien. Wie? in Abbeville verurteilten Busiris' im Richtergewand Knaben von 16 Jahren, und ihr Spruch wird bestätigt, und die Nation läßt es sich gefallen! Kaum spricht man einen Augenblick davon, und geht dann in die komische Oper. Es ist wohl eine Schande, daß ich in meinem Alter noch so lebhaft empfinde. Ich beweine die jungen Leute, denen man die Zunge ausreißt, während Sie, mein Freund (d'Alembert), sich der Ihrigen bedienen, um höchst anmutige Dinge zu sagen." (Uebersetzung von Strauß.)

Auch Montesquieu hatte über solche Grausamkeiten Klage geführt, aber theoretisch, in einem dicken Buch, im „Geist der Gesetze", oder verdeckt durch erotische Blumen wie in den „Poetischen Briefen". Anders Voltaire: vor ganz Europa klagte er die frommen Henker an, sprach, schrieb, agitirte, dichtete, petitionirte für die mitbetroffenen Angehörigen der Schlachtopfer und ruhte nicht eher, als bis deren Ehre durch feierlichen Richterspruch wiederhergestellt worden war. Wann hatte man je zuvor Aehnliches gesehen: einen Schriftsteller, der sich zum Sprecher des öffentlichen Gewissens von Europa machte? Das ist die große, ja die erhabene Seite der Vulgarisationsgabe Voltaire's.

Man muß zugestehen: ein Mann von solcher Reizbarkeit wie Voltaire und von solcher Feindseligkeit gegen allen Kirchenglauben und Kirchenfanatismus mußte

wahrlich einen unausrottbaren Hang zum reinen Gottesglauben haben, wenn ihn die Beobachtung und Verfolgung solcher Greueltaten einer christlichen Kirche nicht zum Atheisten, ja nicht einmal zu einem Feinde des Christentums machen konnten. Denn auch das ist er nicht gewesen; er hat stets scharf von einander geschieden Kirche und Christentum; die Kirche ist ihm verhaßt, infâme, — das Christentum etwas Anbetungswürdiges, wenn man es nur rein herausschälen könnte aus dem Wust kirchlicher Dogmen und kirchlicher Herrschsucht. Wohl hat ihn sein Haß gegen die christliche Kirche manchmal verleitet, mit wenig Ehrerbietung von ihrem Begründer zu sprechen; aber das tat er nur im Zorn über die falschen Bekenner seines Namens. Voltaire's wahre Meinung über Christus als Mensch und als Lehrer einer Religion reiner Menschenliebe ist so unzweideutig an den verschiedensten Stellen ausgesprochen, daß für gründliche Kenner seiner Schriften kein Zweifel möglich ist. Ich verweise namentlich auf den Artikel „Religion" seines „Philosophischen Wörterbuchs", der ebenso gut von Rousseau, ja sogar von Herder herrühren könnte, wenn man absieht von der leisen Ironie, die Voltaire nun einmal nicht loswerden kann, — aber Ironie gerichtet gegen das wirklich Nichtige, nicht gegen das Erhabene.

Voltaire's philosophische und religiöse Grundidee ist diese. Die Welt wird von einem großen Geist regiert, dessen Wesen und Willen uns ewig verborgen bleiben;

keine Offenbarung bringt ihn uns näher. Zwischen Gott und den Menschen guten Willens, zwischen dem menschlichen Geist und der Wahrheit befindet sich das Reich des Irrtums, des Fanatismus, des „Infamen", aufgerichtet durch herrschsüchtige Priester und gestützt durch tausendjährigen Wahn. Dieses Reich zu zerstören, die Wolke der Finsterniß zwischen Mensch und Gott, zwischen Irrtum und Wahrheit zu beseitigen, aufzuklären, das ist die Aufgabe der Philosophie und speciell die seinige, Voltaire's. Also niederreißen, mit allen Werkzeugen des menschlichen Verstandes, vor allen mit dem des beißenden Spottes, das ganze Gebäude des Kirchenglaubens dem Erdboden gleich machen, das ist sein Beruf. Ans Aufbauen ist nicht eher zu denken, als bis alle Spuren des alten Gemäners mitsammt den darin nistenden Nachtvögeln beseitigt sind.

Leider wird bei dieser Arbeit des Niederreißens der eigentliche Zweck überoft aus den Augen verloren. Den Zerstörer überfällt die wütige Lust am Zerstören, der Spott wird ihm zum Selbstzweck. Das unterscheidet ihn von Montesquieu. Die Satire ward für Voltaire aus einem künstlerischen Mittel zum Lebenselement.

Indessen dieser schlimmste Fehler Voltaire's entspringt aus seiner ganzen schriftstellerischen Mission: er war kein Autor von Büchern, er schrieb nicht für sich oder einen auserlesenen Kreis von Gleichgesinnten, auch dachte er nicht an die Zukunft seines literarischen Tuns. Dem Augenblick galt seine Arbeit,

sogleich mußte sie wirken und auf eine möglichst große, bunt zusammengesetzte Lesermenge, denn morgen gab es neue Fragen, die ihn aufs Neue zur Antwort zwangen. An seinem richtigen Platz wäre Voltaire gewesen an der Spitze eines großen täglichen Journals; da ein solches damals noch nicht erfunden war, schrieb er sein Journal in der Form von Büchern in kleinem Octav, meist in wenig Bogen, für den Bedarf des Tages berechnet. Er mußte den Widerhall seiner Stimme sofort hören, er war nichts ohne ein aufhorchendes und Beifall klatschendes Publicum.

Darum widersteht ihm alles Metaphysische. Was soll ein Journalist damit anfangen? Läßt sich das Unendliche in enge, endliche Formen pressen? Er leugnet das Metaphysische nicht, er ist kein roher Materialist wie La Mettrie, wie Holbach, aber er hat keine schriftstellerische Beziehung dazu. Es läßt sich nicht popularisiren, nicht vulgarisiren; es läßt sich zwar in ein System bringen, aber Voltaire haßt das System, denn es führt zum Dogma, zur Bekehrungssucht, zur — Kirche.

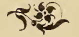
Voltaire's Abneigung gegen alles Ueberirdische hat ihm sein verrufenstes Werk eingegeben: »La Pucelle«. Es entstand aus dem instinctiven Widerwillen gegen die mystische, ihm völlig unfaßbare Erscheinung der Jungfrau von Orléans. Nicht einmal der Umstand, daß auch sie dem kirchlichen Fanatismus schließlich zum Opfer gefallen, hat sie in seinen Augen vor dem Fluch

der Lächerlichkeit retten können, den Voltaire gegen alles angeblich Uebermenschliche schleuderte.

Wie er, so sein Stil: das schroffe Gegenstück alles Declamatorischen, Lehrhaften, Priesterlichen. Er hat Rousseau, der ihm doch in der religiösen Denkart so nahe stand, vielleicht von allen Menschen am meisten gehaßt. Warum das? Weil Rousseau ihm als ein Proselytenmacher erschien, als ein bekehrungseifriger Missionär; weil er Rousseau's Stil nicht ausstehen konnte mit dessen declamatorischem Pomp, mit der salbungsvollen, nach der Kanzel duftenden Schönrednerei. Voltaire schreibt einen Augenblicksstil, energisch, bewegt, witzig; er hält uns fest, ohne uns zu rühren, er beschäftigt uns, aber er hinterläßt nichts in uns, — ganz nach der Art des Zeitungsstils, auch des besten. Auch fühlt man überall, daß Voltaire das, was er sagt, nicht selbst erdacht hat; sonst könnte er nicht so leuchtend klar schreiben, sonst müßte er häufiger mit dem mühsam sich losringenden Gedanken einen sprachlichen Kampf bestehen. Aber alles fließt glatt und eben dahin, als übersetzte ein gewandter Uebersetzer ein leichtes fremdsprachiges Buch in seine eigene, von ihm meisterhaft beherrschte Sprache. Er gibt keine Räthsel auf, sagt immer das letzte Wort über den Gegenstand, wir brauchen nicht viel selbst hinzu zu denken: lauter Anzeichen mangelnder Originalität und Tiefe.

Wer so schafft wie Voltaire, begibt sich von selbst des ewigen Wertes. Schon heute gehört er zu den

Schriftstellern, deren Namen alle Welt kennt, deren Werke nur Wenige lesen. Er war ein Kind seines Jahrhunderts und zugleich dessen größte geistige Macht; aber seine unmittelbar anregende Wirkung reicht nicht über seine Zeit hinaus, und bleibend sind doch am Ende nur die Schriftsteller, welche nicht ganz von ihrer Zeit ausgefüllt wurden. Voltaire gehört der Geschichte an, mehr der Cultur- als der Literaturgeschichte; für unsere Gegenwart ist er nicht der Mann, denn er hat nur für seine Gegenwart geschrieben.





XIII.

Jean Jacques Rousseau.

(1712—1778.)

Seiner Gesammterscheinung nach gehört Rousseau nicht in eine Gallerie der typischen Vertreter des französischen Geistes. Von Geburt kein Franzose, sondern der „Bürger Genfs", ist Rousseau auch sonst fast in allem die Ausnahme seines Jahrhunderts. Er lästert die Vernunft als Richtschnur der Ueberzeugungen und Handlungen, setzt sich dadurch in Widerspruch sowohl mit den materialistischen Verfassern der Encyklopädie wie mit dem deistischen Voltaire, und beruft sich auf das Gefühl als auf die einzige Quelle der Wahrheit. Das ist unfranzösisch, wenn es auch den Franzosen am Ausgang des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Richtung gegeben hat. Diese sentimentale, Rousseau'sche Periode Frankreichs war aber nur ein Zwischenspiel: sie dauerte nur etwa bis zum Tode der

Frau von Staël; Chateaubriand, ihr Hauptvertreter, hat sie lange überlebt.

Rousseau ist ungesellig, nicht nur in seinen persönlichen Lebensformen. Er, der Verfasser des »Contrat social« ist der erbittertste Widersacher jener so hervorragend französischen Eigenschaft gewesen: der Geselligkeit. Rousseau hatte keine Freunde, nur einige Freundinnen. Die ganze Vergesellschaftung der Menschheit galt ihm ja schon als eine Verderbtheit der Species. „Alles Unglück kommt daher, daß der Mensch nicht allein zu sein versteht,“ ist einer seiner bekanntesten Aussprüche. Er hat einsam gelebt, in fast menschenfeindlicher Zurückgezogenheit, und ist einsam gestorben. Man vergleiche damit das lärmende, gesellige Leben solcher Männer wie Voltaire, Diderot, Beaumarchais, und denke namentlich an Voltaire's Tod auf dem Paradebett, ein Ende würdig seines Lebens.

Daß Rousseau's Auffassung vom Entwickelungsgange des Menschen zum Staatsbürger im schroffen Gegensatz zu der geselligen Staatsphilosophie Montesquieu's und Voltaire's steht, kann im Rahmen dieses Abschnitts nur angedeutet werden. Rousseau geht widerwillig an die Betrachtung des politischen Wesens Mensch geheißen; er möchte am liebsten jeden Menschen auf sich selbst stellen, ihn von seinen Mitmenschen absondern, um ihn vor der Ansteckungsgefahr der Gesellschaft zu behüten. Ihn interessirt nur der Mensch, nicht die Menschen, denn wo zwei Menschen bei einander sind,

stellt sich der Trieb zum Fortschritt, stellt sich die Civilisation ein, und die Civilisation ist für Rousseau der Fluch der Menschheit!

Ein solcher Schriftsteller ist natürlich kein Franzose; das könnte man behaupten, auch ohne Rousseau's Geburtsstadt zu kennen. Auf keinen Fall ist er ein typischer Franzose in dem Sinne, wie Voltaire.

Nur durch die Sprache gehört er zur französischen Literatur, durch sie aber auch untrennbar. Nicht wie Montaigne, nicht wie Voltaire: bei diesen decken sich innere Denkart und sprachlicher Ausdruck vollkommen. Ihre Seele ist französisch nicht minder als ihre Zunge. Anders Rousseau: die Seele seiner Sprache ist alles andere, nur nicht französisch: etwa schottisch-puritanerhaft wie die Sprache Carlyle's, oder schweizerisch-verschlossen wie bei Calvin. Er ist der einzige große Schriftsteller französischer Zunge, welcher nicht für ein sichtbares Publicum, für die Leser seiner Zeit schreibt, welcher nicht unterhalten, sondern für ferne Zeiten und Menschen schreibend beweisen will. So schreiben bis zu ihm keine Franzosen, — so schreiben Deutsche.

Aber Rousseau hat dennoch mit dieser seiner Schreibart in Frankreich Schule gemacht, und darum gebührt ihm eine Stelle in diesem Buch: auf Rousseau's literarischen Namen getauft sind Madame de Staël und Chateaubriand, sind George Sand und Lamennais, die Vertreter der gefühlvollen Rhetorik.

Rousseau's Denkart ist durchaus nicht sehr empfindsam; sie ist paradox, eigensinnig wie eben nur bei einsamen Seelen, sprunghaft wie bei — unlogischen Köpfen. Auch seinem mündlichen Vortrag, seiner Unterhaltung wird das Gegenteil von rhetorischem Schwunge nachgesagt. Aber mit der Feder auf dem Papier wird er zum unwiderstehlichen Rhetor und Declamator. Er hat in die französische Sprache die Beredsamkeit des großen Pathos oder, wenn man will, der großen Phrase eingeführt, und diese Bereicherung ist ihr seitdem verblieben. Eine Anlage dazu war vielleicht schon vorhanden, sonst hätte Corneille seine Triumphe nicht feiern können; indessen das war im Alexandriner, — in der Prosa gab es von der Art nichts als die aufgedunsene Kanzelrhetorik Bossuets oder die majestätische Gespreiztheit Buffons. Innere Wärme im Verein mit schwungvoller Sprache findet sich erst bei Jean-Jacques. Es ist eitel Neid, wenn der übertroffene Buffon verächtlich schreibt (Buffon schrieb nie anders als mit gestickten Manschetten an den Händen!) —: „Rousseau kennt nur Interjectionen, er ist ein unerzogener Mensch." Rousseau kannte mehr als Interjectionen, — er kannte die Gewalt einer Sprache, hinter welcher ein glühendes Herz klopft.

Montesquieu und Voltaire haben nur in vereinzelten Fällen das große Pathos der Sprache gefunden. Beide scherzen über die ernsthaftesten Dinge; sie meinen es nicht scherzhaft, aber sie scherzen dennoch. Rousseau scherzt niemals, kein Lächeln, geschweige ein Lachen

kommt über seine Züge. Er ist kein amüsanter Spötter, kein geistreicher Raisonneur, er hat nie einen Wortwitz gemacht, — und doch packte er die Franzosen. In demselben Jahr, da er mit seiner ersten Abhandlung „Ueber die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen" auftrat, war Montesquieu gestorben; mit ihm war die feine Ironie fürs Erste begraben. Voltaire hatte nachgerade das Bedürfniß nach lachender und spottender Belehrung befriedigt. Da trat Rousseau auf mit neuen Ideen und vor allem mit einer neuen Sprache, und ehe das Jahr abgelaufen, wußte man, daß hier eine neue große schriftstellerische Potenz, die der Beredsamkeit, ins Leben getreten war. Nicht mehr jene Salon-Beredsamkeit, die sich an kleine auserlesene Kreise richtet, die überzeugt, weil sie gefällt, — sondern die Beredsamkeit der Volkstribunen auf offenem Markte oder auf der Tribüne einer Nationalversammlung. Rousseau heißt der Lehrer dieser neuen Kunst der französischen Sprache; Mirabeau, Danton und Robespierre heißen ihre Schüler. Was die französische Revolution an rednerischem Pomp, an lauter Phrasenhaftigkeit aufweist — und dessen ist nicht wenig –, auf Rousseau ist es zurückzuführen.

Diese rhetorische Natur der Sprache Rousseau's zeigt sich in jeder seiner Schriften, im „Gesellschaftsvertrag", im „Emil" wie in der „Neuen Heloise". Der Staatsmann, der Erzieher, der Liebende – alle berauschen sie sich in dieser Declamation. Wie sollten sie nicht?

hat sich doch Rousseau selbst an ihr berauscht! Er gebietet über ein Ungestüm der Sprache, welches die augenfälligste Torheit, die beleidigendste Unlogik überschreit. Für den erfahrenen Leser nur auf kurze Zeit, — für den jugendlichen oder gleichangelegten rettungslos auf immer. Welche Fülle von Torheit z. B. in dem berühmten Eingang zu den „Bekenntnissen"; — welche ans Lächerliche grenzende, größenwahnsinnige Ueberhebung; und doch welche hinreißende Sprache:

„Mag die Trompete des Jüngsten Gerichts erschallen, wann sie will, — ich werde mit diesem Buch in Händen vor den höchsten Richter treten. Laut werde ich sagen: hier steht, was ich getan habe, was ich gesagt habe, was ich gewesen bin. Ich habe mich darin so gezeigt, wie ich war: verächtlich und gemein, wann ich's gewesen bin; gut, edelherzig, erhaben, wann ich's gewesen bin. Ich habe mein Innerstes entschleiert, so wie du selbst es gesehen hast, ewiges Wesen. Versammle um mich die unzählige Schaar von Meinesgleichen: sie mögen meine Bekenntnisse hören, über meine Schmach seufzen, über meine Elendigkeit erröten. Mag dann Jeder auch sein Herz am Fuße deines Trones enthüllen, mit der gleichen Aufrichtigkeit, und dann soll ein Einziger zu dir sagen: Ich war besser als jener Mensch!"

Wer so schreibt, ohne ein Gefühl für die Lächerlichkeit, die ohne bösen Willen darin gefunden werden kann, ist ein Verzückter, ein Schwärmer, der sich für das Werkzeug einer Mission ansieht. Aus solchem Stoff waren die Religionsstifter, die Apostel und Märtyrer aller Zeiten. — Man rechne mir es nicht als geistreichelnde Laune, noch weniger als Mangel an Ehrerbietung vor heiliggehaltenen Dingen an, wenn ich Rousseau's geistige und stilistische Erscheinung vergleiche mit den Begründern der christlichen Religion. Rousseau schreibt nicht für ein philosophisches System, wie die

Andern, — er verkündet das Evangelium einer neuen Religion. Voltaire mag mit Vernunftgründen kämpfen, das ist gut genug für »Monsieur de Voltaire«, wie Rousseau seinen großen Nebenbuhler regelmäßig nennt; er, der „Bürger Genfs", der „Freund des Menschengeschlechts" will von der Vernunft nichts wissen, für ihn entscheidet das eigene Gewissen, der eigene Glaube, die instinctive Ueberzeugung, — lauter Potenzen der Religion, nicht der Philosophie. Darum eifert auch Rousseau gegen die im 18. Jahrhundert allmächtigen „Philosophen" und verbittet sich entschieden diesen Ehrentitel.

Wie stehen z. B. Voltaire und Rousseau zum Gottesglauben? Voltaire glaubt an Gott, weil seine Vernunft ihn die Notwendigkeit einer urschöpferischen Macht gelehrt hat; man erinnert sich des Verses: „Wenn Gott nicht existirte, man müßte ihn erfinden." Rousseau erscheint dieses „Wenn" schon gotteslästerlich; er bedarf keines Vernunftbeweises für Gottes Dasein, — er fühlt Gott unmittelbar; er schaut ihn, wie Moses, wie Christus, wie Muhamed, von Angesicht zu Angesicht. Will man hören, wie Rousseau von Gott und der Unsterblichkeit spricht? Da ist kein „Wenn", keine Möglichkeit der Nichtexistenz —:

„Alle Haarspaltereien der Metaphysik sollen mich auch nicht einen Augenblick an der Unsterblichkeit der Seele und an einer woltätigen Vorsehung zweifeln machen. Ich fühle sie, ich glaube sie, ich will sie, ich hoffe sie; ich werde sie bis zu meinem letzten Atemzuge verteidigen."

Rousseau hatte alle Eigenschaften zum Religionsstifter. Wäre nicht das Tageslicht des 18. Jahrhunderts schon zu hell für religiöse Neuschöpfungen gewesen, so wäre Rousseau gelungen, was Andern vor ihm gelang. Er hat die niedrige Geburt, die Armut, das Unglück des Lebens für sich, — während die Herren von Montesquieu und von Voltaire in ihren Palästen leben oder doch sterben. Er ist durchdrungen von der ihm anvertrauten Mission; er nennt sich, ganz nach Apostelart, „Verteidiger der Sache Gottes", und verkündet, daß auch er in die Welt nicht den Frieden, sondern das Schwert bringe —: „Wenn Jemand nach öffentlicher Anerkennung dieser Dogmen (!) sich beträgt, als glaube er sie nicht, so soll er mit dem Tode bestraft werden!"

Er erbittet sich Zeichen von Gott und — Gott gibt sie ihm (vgl. „Bekenntnisse" Buch 6). Die weltlichen Mächte verfolgen ihn; er hat nicht, wo er sein Haupt hinlegt, man hetzt ihn von Land zu Land wie ein Wild. Aber das kann ihn in seinem Glauben nicht erschüttern. Voltaire verleugnete jedes seiner Bücher, welches von den Behörden verfolgt wurde, — Rousseau hat nie eine anonyme Schrift geschrieben. Welch ein Schwärmer, welch ein Narr! sagen die Männer, sagt Voltaire; — welch ein Heiliger! sagen die Frauen und die Jünglinge, diese ersten Bekenner jeder neuen Religion.

Und damit nichts fehle an der Aehnlichkeit mit Aposteln und Ihresgleichen —: wie Paulus seinen Weg

nach Damaskus und das große Licht auf demselben, — so hat Jean-Jacques Rousseau seinen Weg nach Vincennes (zu dem dort gefangengehaltenen Diderot) und seine Vision gehabt, — jene wunderbare Stunde, da er unter den Bäumen der Allee beim Nachdenken über die Preisaufgabe der Dijoner Akademie die Aufgabe seines ganzen ferneren Lebens deutlich vor sich sah: den „Gesellschaftsvertrag", den „Emil", die „Briefe vom Berge" und weiß der Himmel was sonst noch —:

„Wenn je etwas einer plötzlichen Eingebung ähnlich gewesen, so war es die Bewegung, die ich bei der Lectüre (der Preisaufgabe) verspürte. Auf einmal fühle ich meinen Geist wie von tausend Lichtern geblendet; eine Fülle lebendiger Gedanken drängen sich mir mit einer Kraft und zugleich mit einem wirren Durcheinander auf, daß mich ein unaussprechlicher Tumult erfaßt; ich fühle mein Gehirn von einem Schwindel gleich dem der Trunkenheit ergriffen. Ein heftiges Herzklopfen erdrückt mich und hebt zugleich meine Brust. Da ich nicht mehr atmen kann beim Gehen, laß' ich mich unter einen der Bäume der Allee fallen und dort bringe ich eine halbe Stunde in einer solchen inneren Bewegung zu, daß ich beim Erheben das Bruststück meines Rockes ganz von Tränen benetzt sehe, die vergossen zu haben ich mir doch nicht bewußt bin."

Rousseau war nicht allein der Apostel, er war auch der Märtyrer des neuen Glaubens. Ohne Martyrium keine Religionsbegeisterung, — Voltaire und die Encyklopädisten waren wahrhaftig keine Märtyrer, wenn man nicht die gelegentlichen paar Tage Bastille als Martyrium rechnen will. Dagegen Rousseau! Im Dorfe Motiers Travers, mitten in seiner Schweizer Heimat drohen die von der Geistlichkeit aufgehetzten Bauern, ihn zu steinigen. Die ganze Welt ist gegen ihn verschworen, auch Voltaire und dessen Freunde.

Welch ein Martyrium die letzten 10 Jahre seines Lebens, die ihn bis in die Schrecknisse des Verfolgungswahnsinns brachten und aller Wahrscheinlichkeit nach ihn selbst die Hand gegen sein Leben aufheben ließen!

Und noch eines kennzeichnet diesen Apostel seiner eigenen Lehre: die Unduldsamkeit, eine durchaus apostolische Eigenschaft. Wer allein der Stimme des Glaubens folgt, kann den Gründen des Glaubens seines Mitbürgers keinen Wert beimessen: Gründe haben keine Beweiskraft, wo die innere Stimme spricht. Rousseau allein von allen französischen „Philosophen" des 18. Jahrhunderts war intolerant. Er, der so oft Anlaß gehabt, sich über die Unduldsamkeit der Andern zu beklagen, hatte daraus keine Duldung gelernt. Nur für sich, für seine Neuerungen nahm er Duldung in Anspruch, — Duldung? nein, er forderte geradezu Statuen für sich! Trotzdem spricht er sich in seinem Sendschreiben an den Erzbischof von Beaumont gegen die Einführung neuer Glaubenslehren in seinem Zukunftsstaat aus und proclamirt die Notwendigkeit einer Staatsreligion. Jede Aenderung derselben solle „strafbar" sein. Strafbar, wo möglich mit dem Tode! — Man sieht, Rousseau unterscheidet sich trotz aller Declamationen sehr wenig von den Anschauungen, welche dem Inquisitionsverfahren zu Grunde lagen.

Er war zum Dictator geschaffen, wenigstens in der Theorie. Ein Durchdrungensein von der eignen Persönlichkeit, wie sie größer selbst bei Napoleon sich

nicht findet; ein Schwelgen im Hochmutswahnsinn, ohne den allerdings keine neue Religion sich begründen oder ausbreiten läßt. In den „Bekenntnissen" wimmelt es von solchen Selbstverherrlichungen wie der, daß er „sich stets für den besten der Menschen gehalten". In einem Brief (allerdings an eine Dame) sagt er wörtlich:

„Sie haben mir Achtung wegen meiner Schriften gezollt; Sie würden mir noch mehr zollen wegen meines Lebens, wenn es Ihnen bekannt wäre, und noch mehr wegen meines Herzens, wenn es vor Ihren Augen offen läge: es gab nie ein zärtlicheres, ein besseres, ein gerechteres."

Wie sollte er auch nicht sich für den Besten und Gerechtesten halten, er, der jedes Vergehen seines Herzens mit einer sentimentalen, aus Vergnügen und wollüstiger Reue gemischten Selbstbegütigung so lange bedeckte, bis es ihm wie ein neues Verdienst erschien! Dies ist die wahre Quelle seiner Einsamkeit: der Hochmut des Dictators.

„Da ich fühle, daß ich unter meinen Zeitgenossen keine Stellung einnehmen könnte, die mein Herz befriedigte, so habe ich es nach und nach von der Gesellschaft der Menschen losgelöst und mir eine Stellung in meiner Einbildung geschaffen."

„Einbildung" — ja die hat er besessen, ich meine das deutsche Wort in seiner doppelsinnigen Bedeutung. Auch Phantasie, die den Schriftstellern des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme Diderots) sonst gänzlich fehlt. Aber gnade Gott dem Menschen, der so irdische, so ganz unphantastische Dinge wie Politik, Gesetzgebung, Nationalökonomie lediglich mit den Hilfsmitteln der Phantasie regeln will, — und das hat Rousseau versucht.

Hartnäckig die Augen schließend gegen die Wirklichkeit, gegen die nur allzu deutlich sichtbare Natur des Menschen, hat er sich in ein nie dagewesenes, utopistisches Menschenparadies zurückgeflüchtet und nach diesem Traumgebilde die reale Welt umzugestalten unternommen. Es ist unzählige Male nachgewiesen worden, wie sehr Rousseau's Theorie von dem unschuldsvollen, glückseligen Urmenschen, dem »homme sauvage«, auf völliger Verkennung des wirklichen Ganges der Menschheitentwickelung beruht.

Für Rousseau war die Civilisation etwas Widernatürliches; wie Voltaire alle Religionen durch Pfaffentrug oder Fürstenherrschsucht entstanden zu erklären versucht hatte, so glaubte Rousseau mit unbegreiflicher Verblendung allen Fortschritt, alle gesellschaftliche Cultur für Bosheit Einzelner, für eine lasterhafte Ausschreitung des Egoismus erklären zu müssen. Und doch ist er entschuldbar in diesem schwächsten und unheilvollsten Punkt seiner Lehre: die Unnatur des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrer auf die Spitze getriebenen Verkünstelung von Menschen und Dingen auf allen Gebieten — nicht zum wenigsten auf dem der Literatur — mußte endlich einmal einen Rückschlag erfahren. Da darf es nicht Wunder nehmen, daß ein in allem so extremer Geist wie Rousseau das äußerste Extrem der Uebercultur: das Ideal des Urwaldmenschentums aufgriff. So wurde zwar die im 18. Jahrhundert in allen Tonarten gepriesene „Natur" bei Rousseau zur völligen

Unnatur, aber diese Unnatur der Rohheit wurde ein Gegengewicht gegen die Unnatur der Ueberfeinerung.

Entsprechend dieser seiner Ansicht vom Gange der Cultur als einer Folge menschlicher Bosheit, betrachtet Rousseau auch den Staat ganz mechanisch als durch einen Vertrag (den contrat social) entstanden. Ein solcher Vertrag braucht keine Rücksicht zu nehmen auf die unausrottbarsten Neigungen der Menschennatur. Das Eigentumsgefühl, vielleicht das menschlichste aller Gefühle, ist nach Rousseau unnatürlich; die Erziehung der Kinder darf nicht Sache der Familie, sondern muß Sache des Staates sein, und wie all die unnatürlichen Forderungen lauten, welche seit Rousseau alle Fanatiker der Staatsallmacht, besonders die Socialdemokraten und die Staatssocialisten, bis zum Ueberdruß aufgestellt haben.

Das ist die Religion, als deren Stifter Rousseau anzusehen ist: die Religion der Staatsomnipotenz. Der Cultus dieser Religion wechselt, — ihre Dogmen bleiben unerschütterlich. Sie ist unabhängig von der Religionsform der Länder, in denen sie herrscht; sie verträgt sich mit dem constitutionellen König- und Kaisertum und blüht unter dem Schreckensregiment der Pöbelrepublik. Ihre Hauptstütze heißt: Majorität; ihr größter Feind: Individuum. Hätten Rousseau und Voltaire noch die französische Revolution erlebt, — Rousseau hätte Voltaire guillotiniren lassen, in bester Absicht, um keiner Handlungen willen, sondern

weil Voltaire auf anderem Wege zum Glauben an Gott gelangt war, als Rousseau.

Der gewaltige Anteil der Rousseau'schen Lehren an dem Gange der Revolution ist bekannt. Von Robespierre, der übrigens seinen schwärmerisch verehrten Meister kurz vor dessen Ende noch persönlich kennen gelernt hatte, gilt, was Heine in seinem „Wintermärchen" gesungen:

„Ich bin von praktischer Natur,
Und immer schweigsam und ruhig,
Doch wisse: was du ersonnen im Geist,
Das führ' ich aus, das tu' ich.

Und gehen auch Jahre drüber hin,
Ich raste nicht, bis ich verwandle
In Wirklichkeit, was du gedacht;
Du denkst, und ich, ich handle.

Du bist der Richter, der Büttel bin ich,
Und mit dem Gehorsam des Knechtes
Vollstreck' ich das Urteil, das du gefällt,
Und sei es ein ungerechtes.

Dem Consul trug man ein Beil voran,
Zu Rom in alten Tagen.
Auch du hast deinen Liktor, doch wird
Das Beil dir nachgetragen.

Ich bin dein Liktor, und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir — ich bin
Die Tat von deinen Gedanken."





XIV.

Diderot.

(1713—1784.)

Dem volkstümlichen Begriff, den die Deutschen mit dem „Franzosentum" verbinden, entspricht kein französischer Schriftsteller so sehr wie Diderot. Der Franzose ist für uns der lebhafte, gesticulirende, allen Leidenschaften des Augenblicks unterliegende, heißblütige, quecksilbrige Mensch, der uns zum Spott, mehr aber noch zum Neide und — zur Nachahmung reizt.

Diderot ist kein richtiger Bücherschreiber gewesen, sondern ein literarischer Lebemann, ein Mann der Tat oder doch des unermüdlichen Tuns, — denn zu wirklichen Taten war die Zeit vor der Revolution noch nicht geeignet. Die Initiative geben und sie aufgreifen, anregen und sich anregen lassen, Anderen ihre Bücher schreiben und sich von Anderen seine Bücher „aufgeben"

lassen, das ist Diderots literarische Physiognomie. Dabei keine Spur von Egoismus, — im Gegenteil: er opfert das Beste seines Lebens denen, welche sich seine Freunde nennen, schreibt für die Fürstencorrespondenz des Herrn Grimm ganze Bände, hilft dem Baron von Holbach bei seinem „System der Natur", arbeitet das Buch des Abbé Raynal über Indien so gründlich um, daß es mit mehr Recht Diderots als Raynals Namen trüge, — und vergißt dabei ganz, daß die Welt ein großes Werk von ihm selber zu erwarten hat.

Diderot hat sein Leben verzettelt und vergeudet, ganz wie sein „Neffe Rameau's", der sich um jeden verbummelten Tag reicher geworden erklärt. Er hat sich in Stücken und Fetzen ausgegeben, und meist für Andere:

„Man stiehlt mir mein Leben nicht, — ich gebe es. Ich habe die Zeit, die ich Anderen geschenkt, niemals bedauert; ich kann nicht dasselbe von der Zeit sagen, die ich für mich angewendet habe."

So ist es nur zu erklärlich, daß er nicht dazu kam, ein großes Buch zu schreiben, welches bliebe. Die Werke, mit welchen sein Name unlöslich verbunden ist, was sind sie? Ein Dialog: „Rameau's Neffe", und ein Conversationslexikon, die berühmte Encyklopädie, deren Chefredacteur und Hauptmitarbeiter er gewesen.

Gequält hat ihn dieses Gefühl der Unproductivität bei all der Vielgeschäftigkeit. Die Hoffnung, sein Buch zu schreiben, hat er nie aufgegeben. Grimm hat ein Porträt Diderots graviren lassen und möchte nun gern eine Unterschrift dazu haben, aber — sagt Diderot —:

„Er soll es erst kriegen, wenn ich etwas geschrieben, was mich unsterblich macht. — Und wann wird das sein? — Wann? morgen vielleicht. Wer weiß, wozu ich fähig bin! Ich fühle, als ob ich noch nicht die Hälfte meiner Kräfte angewandt hätte. Bis jetzt habe ich nur Possen getrieben.“

Nun, ganz so arg ist es nicht, denn zu diesen Possen gehören solche Dinge wie „Die Nonne“, „Rameau's Neffe“, „Die Unterhaltung mit d'Alembert“, und — die ernsteste Angelegenheit seines Lebens: das Liebesverhältniß und der Briefwechsel mit Sophie Volland. Aber auch diese vier Hauptwerke, deren eines, Rameau's Neffe, seinen Namen selbst dann unsterblich machen würde, wenn die Encyklopädie nicht wäre, — sie sind von ihm mit demselben himmlischen Lebensleichtsinn behandelt worden, wie alles andere. Nicht einmal bei seinen Lebzeiten sind sie gedruckt worden, dem Zufall verdanken sie ihre Rettung; der „Neffe Rameau's“ der Bewunderung Goethe's, der eine deutsche Uebersetzung nach dem Manuscript veröffentlichte, bevor die Franzosen eine Ahnung von dem Original hatten. Nach echtfranzösischer Art hat es denn auch ein Menschenalter gedauert, ehe sie von Göthe's Uebersetzung eines ihrer Meisterwerke Kenntnis nahmen und danach einen französischen Text herstellten.

Was für ein Schriftsteller ist das, dessen schönste Arbeiten nur zufällig ans Licht kommen! Muß man da nicht sein Selbstbekenntniß als nur zu wahr erklären: „Ich componire nicht, ich bin kein Schriftsteller. Ich lese oder plaudre, ich frage oder antworte.“

So sind denn auch die vier obengenannten Hauptschriften Diderots sämmtlich entweder als Dialog oder als Briefwechsel abgefaßt, — kein bloßer Zufall das, sondern ein Symptom für seine ganze schriftstellerische Art.

Diderot ist kein Autor im herkömmlichen Sinne. Er schafft nicht wie ein Künstler, der einen Gedanken faßt, ihn künstlerisch dreht und knetet und bearbeitet, bis er die Plastik der wahren Kunst zeigt, und ihn dann mit der Sorgfalt des Künstlerstolzes in die äußere Form gießt, welche in der Literatur das Buch heißt. Nein, dazu reicht Diderots Geduld nicht hin; was nicht im Augenblick der Conception auch schon ausgeführt wird, das ist für ihn verloren. Er ist in ewiger Weißglühhitze, die wohl die Massen im Fluß hält, sie aber nicht zur künstlerischen Gestaltung kommen läßt.

Diderots Ungestüm erstreckt sich auf alles, was er angreift. Er ist Atheist, aber nun gleich Atheist mit Leidenschaft, der sich deshalb nicht nur mit den Deisten Voltaire und Rousseau herumzankt, sondern selbst an den Durchschnittsatheisten Holbach und Grimm kein dauerndes Gefallen findet. — Der letztere bittet ihn, ein paar Briefe über die Pariser Kunstausstellung zu schreiben: gleich gerät Diderot in Hitze und schreibt einen dicken Band „Salons" in 14 Tagen. Bei ihm bedarf es stets nur eines überspringenden Funkens, um die hochgradig geladene elektrische Batterie zur Entladung zu bringen. Eine geistige Ueberfülle, die sich selbst erstickt und den Menschen verzehrt.

Man muß die Schilderungen lesen, welche Diderots Zeitgenossen von seinem persönlichen Verkehr hinterlassen haben. Es ist zum Schwindligwerden; die Meisten seiner vorübergehenden Bekannten sind denn auch schwindlig dabei geworden. Ein prasselndes Raketenfeuer in allen Farben, Schlag auf Schlag, wie aus einem Vulcan, und das stundenlang hinter einander, ohne Zeichen der Ermüdung. Dabei ists ihm gleich, wer diese Eruption über sich ergehen lassen muß. Die Kaiserin Katharina hat ihn nach St. Petersburg berufen und erfreut sich seines Geistes. Aber hören wir einmal, was sie sich von diesem „Geist" gefallen lassen muß:

„Ihr Diderot (in einem Brief an Frau Geoffrin) ist ein sehr außergewöhnlicher Mensch; ich komme aus keiner meiner Unterhaltungen mit ihm ohne blau und schwarz geschlagene Schenkel! Ich bin genötigt gewesen, einen Tisch zwischen ihn und mich zu stellen, um mich und meine Glieder vor seiner Gesticulation in Sicherheit zu bringen."

Man weiß nicht, wer drolliger ist, dieser Philosoph, der die — Glieder der Kaiserin blau und schwarz gesticulirt, oder diese Kaiserin, die sich's aus Liebe zur Wissenschaft gefallen läßt.

Es ist wohl selbstverständlich, daß ein solcher Schriftsteller auf keine Specialität eingeschworen sein kann. Im Geiste des 18. Jahrhunderts liegt überhaupt etwas Expansives, Encyklopädisches; nach der Niederhaltung des menschlichen Geistes in dem ewig langen 17. Jahrhundert trat ein Aufschnellen ein, wie es ähnlich nur in der schönsten Blüte der Renaissance gesehen worden

war. Diderot hat am meisten von diesem Universalsinn des 18. Jahrhunderts besessen; er war der Einzige, der ein Werk wie die Encyklopädie erdenken und ausführen konnte. Die Encyklopädie war sein literarischer Halt, — ohne sie ist er die Wetterfahne, für die er sich beiläufig selber hält; Diderot ist in Langres geboren, und —:

„Der Kopf eines Langrers steht auf seinen Schultern wie ein Wetterhahn auf einem Kirchturm: er zeigt nie nach einer und derselben Richtung.“

Er war ein Bohémien, aber ein vornehmer, der sich stets gesellschaftsfähig hält, ohne sich der Gesellschaft zu verkaufen. Abgesehen von seiner Reise nach St. Petersburg, eine Sache der aufrichtigsten Dankbarkeit, hat Diderot alle Beziehungen zu gekrönten Häuptern, deren so viele ihm aufgedrängt wurden, mit männlichem Stolz abgelehnt. Auch Friedrich der Große war einer der Könige, welche von dem Bohémien Denis Diderot einen Absagebrief erhielten. Nicht einmal zur Akademie wollte er gehören, er der eine ganze Akademie in seiner Person vereinigte.

Diderot war der demokratischste Schriftstellergeist des 18. Jahrhunderts; er brach zuerst mit der Gewohnheit französischer Autoren, von der Gunst der Könige oder des Adels zu leben, — eine Gewohnheit, welcher Voltaire mit Vergnügen, Rousseau mit naiver Schutzbedürftigkeit sich hingaben. In Diderots Leben finden sich keine Richelieus, Contis, keine Gräfinnen oder

Marquisinnen als Beschützer oder Fürsprecherinnen. Er ist ganz und gar modern, in seiner persönlichen Stellung wie im schriftstellerischen Ausdruck; keiner entfernt sich weiter als Diderot von der conventionellen Sprache, die das 18. Jahrhundert fast unverändert vom 17. übernommen hatte. Auch Rousseau, bei aller Neuheit des Inhalts, liegt doch vielfach noch im Banne der sprachlichen Schablone.

Diderot ist auf einem Gebiet der Literatur geradezu revolutionär vorgegangen: auf dem des Dramas. Er ist es gewesen, der zuerst mit dem Vers auf der Bühne gebrochen hat: seine beiden Stücke „Der natürliche Sohn" und „Der Familienvater" sind in Prosa geschrieben, kein kleines Wagstück nach einer 200jährigen Tradition des Alexandriners. Aber er ist auch der Erste, welcher der bürgerlichen Tragödie in Frankreich das Bühnenrecht erobert hat. Was Molière geahnt, was er schüchtern hie und da angedeutet, das hat Diderot mit kühnem Griff ausgeführt. Daß die Ausführung an künstlerischem Werte nicht der Absicht gleichkommt, benimmt dem literarischen Revolutionär nichts von seinem Verdienst. Das hat auch Lessing anerkannt, der offen gestand, daß er Diderot die wichtigste Anregung für seine eigenen dramatischen Arbeiten verdankte. Was wäre „Sarah Sampson", was selbst „Emilie Galotti" ohne Diderots Lehre und Beispiel?

Der Kern des schriftstellerischen Charakters dieses außerordentlichen Menschen ist die Improvisation.

Langsam etwas ausreifen zu lassen und es dann niederzuschreiben, war ihm unmöglich. Von außen her mußte ihm der Anstoß kommen, eine Gelegenheit mußte ihm geboten werden, gleichviel wie nichtig, — und er setzte sich hin und schrieb mit fliegender Feder einen Band, ein Werk in mehreren Bänden, je nachdem. Ganz so wie den Berufs-Improvisatoren die Gegenstände ihrer Kunstleistungen vom Publicum aufgegeben werden, so hat Diderot sich seine Bücher „aufgeben" lassen. Grimm hat ihm die „Salons" aufgegeben, — ein Zufall, eine Wette gibt ihm seinen Roman „Die Nonne" auf. Dieser noch mehr berüchtigte als berühmte, sicherlich aber der psychologisch tiefste Roman des ganzen 18. Jahrhunderts ist wirklich nur einer geistreichen Mystification entsprungen, einem geselligen Scherz.

Das Beste wie das Abscheulichste in Diderots Werken ist diesem Dämon des Improvisirens zuzuschreiben: auch das Schandbuch „Die plauderhaften Kleinode" ist einer Augenblickslaune entsprungen; bei späterer Ueberlegung hat Diderot, der gegen sich selbst viel strenger war als Rousseau in seinen „Bekenntnissen", das gerechte Verdammungsurteil darüber gefällt, es sei „die Pestaushauchung einer Kloake".

Die Leichtigkeit der Improvisation mußte auf Abwege führen. Sie ließ Diderot Prospecte für eine neue Haarpommade schreiben, Bittschriften anfertigen, Uebersetzungen schmieren, Gelegenheitsreden verfertigen

— kurz alles was man sonst nur von den literarischen Fabrikarbeitern verlangt.

Aber dem Improvisationsgeist Diderots haben wir auch solche Genieblitze zu verdanken, wie die Vorausnahme des Darwinismus in der „Erklärung der Natur", wo nicht nur die Transformationslehre sich im Keime findet, sondern selbst solche Dinge wie das Darwinische »survival of the fittest« (Ueberleben und Fortpflanzen der geeignetsten Lebewesen) vorausgenommen werden. Diderot drückt das so aus:

„Alle fehlerhaften Combinationen der Materie sind verschwunden, und nur die sind geblieben, deren Mechanismus keinen wesentlichen inneren Widerspruch enthielt und die aus eigner Kraft bestehen und sich fortpflanzen konnten" (in dem „Brief über die Blinden").

Diderot besitzt eben die Gattung der Improvisation, welche gleichbedeutend ist mit der Intuition des Genius. Ohne Experimentalphysiker zu sein, hat er die Gleichheit des Ursprungs von Magnetismus und Elektricität behauptet. Nur etwas mehr Geduld, mehr Vertiefung, — und er hätte Fragen beantwortet, die zu seiner Zeit noch nicht einmal richtig gestellt wurden. Die ruhige Arbeit der Mittelmäßigkeit brachte solche Verunstaltungen hervor wie die Uebersetzungen Shakespeares durch Ducis und Letourneur, — Diderot, der Improvisator, liest Macbeth, liest Othello und Hamlet und ruft von Bewunderung ergriffen:

„Dieser Shakespeare, den ich weder mit dem Apoll vom Belvedere, noch mit dem Gladiator, noch mit dem Antinous vergleichen will, sondern mit der Statue des Heiligen Christoph in der Notre Dame zu

Paris, — einem unförmlichen, roh behauenen Coloß, zwischen dessen Beinen wir allesammt durchlaufen könnten, ohne daß unser Haupt auch nur an seine Schenkel anstieße." (Im Original: an seine »parties honteuses«.)

Das Wort Herders von Shakespeare: hoch auf einem Fels im Meer sitzend mit dem Gewimmel der Erklärer zu seinen Füßen, ist nicht zutreffender als dieser halberhabene halbcynische Vergleich Diderots.

Auch Voltaire hat viele viele Bände voll Briefen hinterlassen, darunter des Interessanten die Fülle. Aber der Improvisator Diderot ist ihm auf dem eigentlichen Tummelfelde der Improvisation: dem Brief, überlegen an Unmittelbarkeit, an Persönlichkeit. Die Gegenstände des Diderot'schen Briefwechsels mit seiner Sophie, ja selbst mit dem Bildhauer Falconet sind weitaus nicht so allgemein interessant wie die, welche Voltaire behandelt, z. B. in seiner Correspondenz mit Friedrich dem Großen; aber Diderot schreibt ganz aus dem Tumult seiner Seele heraus und -- fertigt keine Brouillons an. Die „Correspondenz mit Fräulein Volland" ist wie ein zuckender Körper, wie ein vom Messer des Chirurgen bloßgelegtes pochendes Herz.

Und endlich der „Neffe Rameau's" — was ist er anders als das Virtuosenstück eines Improvisators? Welch ein Reiz in diesem abstoßenden Werk! „Der Zauber der Canaille", wie La Bruyère von Rabelais sagte. Wer den „Neffen Rameau's" nicht im Original gelesen, weiß nicht, welcher Grazie und — welcher Schamlosigkeit die französische Sprache fähig ist; selbst Goethe's

meisterhafte Uebersetzung gibt davon doch nur eine schwache Ahnung. Es sind Stellen darin, die in ihrer Verworfenheit ans Erhabene grenzen.

Der „Neffe Rameau's" hat Vorgänger, aber er übertrifft sie alle: in dem früher erwähnten Buche des Petronius (vgl. S. 35) spricht man eine ähnliche Sprache, Panurg im „Pantagruel" hat einige Züge geliehen, — Rameau ist ihrer aller Meister. Er ist ein Abbild der erschrecklichen Fäulniß der Gesellschaft kurz vor dem Ausbruch der großen Revolution; auch das Schillern, das blendende Irisiren der Fäulniß fehlt nicht. Und damit es ganz ein Kunstwerk sei, hat Diderot um die Blöße dieser Erzcanaille den Mantel des künstlerischen Mitleids geworfen, dessen Fehlen in der „Nonne" einen so peinigenden Eindruck macht.

So ist dieser Improvisator einmal dennoch bis in das Bereich der großen Literatur vorgedrungen. Man wünschte, es wäre ihm öfter geglückt, und mit edleren Gegenständen. Aber so, wie er gewesen, ist er doch der einzige Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, der einen bleibenden Beitrag zur Weltliteratur geliefert hat: gelesen, allgemein gelesen wird nur noch der „Neffe Rameau's". Der Mann, von dem Marmontel sagte: „er hat einige schöne Seiten, aber kein Buch verfaßt", hat nach allem das einzige Buch, wenn auch ein sehr winziges, aus dem Chaos des 18. Jahrhunderts auf uns vererbt.



XV.

Beaumarchais.

(1731—1799.)

Der Verfasser des „Barbiers von Sevilla", der „Hochzeit des Figaro" und der „Proceßschriften" (Mémoires) gehört zur geistigen Familie Diderots. Dieselbe übersprudelnde Lust am Leben, dieselbe Vielgeschäftigkeit, dieselbe Zersplitterung der Kräfte. Nur daß Beaumarchais nicht ausschließlich der Literatur angehört, wie Diderot trotz aller Vielseitigkeit; im Gegenteil, er ist nur ein Eindringling in die Literatur, ein gelegentlicher Gast. Gleich seinem Figaro ist er auch ein Dichter, aber nur in verlornen Stunden. Er schreibt Theaterstücke, wie er tausend andre Dinge tut. Daß sie einschlagen, versteht sich für ihn von selbst, denn bei ihm schlägt alles ein, es sei denn, daß es — fehlschlägt, was auch kein Unglück ist. Man pfeift seinen fünf-

actigen „Barbier von Sevilla" aus, — flugs streicht er einen Act, arbeitet das Stück um, und es hat Glück.

Beaumarchais hat alle Berufe geübt und keinem angehört. Er war der Geschäftsmann der französischen Literatur, ein Faiseur, aber nicht im schlimmen Sinne des Wortes. Was hat er nicht versucht! — und was immer er versuchte, mittelmäßig war er in nichts. Das Höchste, was ein Mensch mit bloßem Talent leisten kann, hat er vollauf geleistet; manchmal weiß man nicht, ob man es noch mit einem Talent oder schon mit einem Genius zu tun hat.

Uhrmacher wie sein Vater, begnügt er sich nicht mit der Ausübung seines Handwerks, sondern strebt darüber hinaus: er wird Erfinder, ihm gelingt die Herstellung einer neuen Hemmung der Uhren, und die erste Stufe zu seinem Glück ist erstiegen: er darf der Madame de Pompadour eine Uhr überreichen, die er so klein angefertigt, daß sie in einem Siegelring Platz findet. Bald darauf wird er Musiklehrer der vier Töchter Ludwigs XV., kauft sich Hoftitel, kauft sich das de vor seinem Namen und heißt von jetzt ab Caron de Beaumarchais. Wer ihm sein Adelsprädicat bestreiten will, dem antwortet er mit einer Unverschämtheit: „Ich habe die Quittung darüber."

Mit jungen Jahren schon beginnt in ihm der Projectengeist sich zu regen. An die Literatur denkt er einstweilen noch nicht, — die wird er in den Kreis seiner Hilfsmittel ziehen, sobald er ihrer bedarf. Er

lebte in einer Zeit der Halbheit: ihm als einem Manne bürgerlicher Herkunft war trotz des erkauften de, trotz der Gunst der Prinzessinnen die Laufbahn der großen Taten verschlossen. Er war aus dem Stoff, aus dem man Staatsmänner, Finanzminister macht, — aber der „Sieur" de Beaumarchais und Finanzminister! Noch zählte man 1760 und 1770. Was Wunder, daß diese Fülle der Tatkraft sich nur als Projectenmacherei äußerte? Frankreich hat seitdem manche ähnliche Erscheinung gesehen, — auch Balzac gehört zu dieser Richtung.

Es ist erstaunlich und belustigend zugleich, die Liste der Projecte zu lesen, welche Beaumarchais ersonnen hat oder die ihm von Andern angetragen worden sind. Kein moderner „Gründer", der ihn darin überträfe. Ich nenne nur einige der großartigsten: Project einer großen Staatsprämienanleihe, — Project des Monopols des Negerſclavenhandels in den spanischen Colonien, — Project der Wasserversorgung der Stadt Paris, — Project einer Welthandelsstraße über Suez. In den meisten Fällen blieb es beim Projectiren; aber da wo Beaumarchais zur Ausführung schritt, überraschte er durch die Energie und die Sachkunde, mit der er die allerverschiedenartigsten Dinge anfaßte. Daß wesentlich er es gewesen, welcher Frankreichs Unterstützung des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges erwirkt und praktisch ausgeführt hat, mit Waffen, mit Geld und mit Kriegschiffen, soll ihm unvergessen bleiben. Es klingt wie

ein Märchen und ist doch die schlichte Wahrheit, daß Beaumarchais eine vollständig ausgerüstete Kriegsfregatte bemannt und in den Kampf gegen die Engländer geschickt hat. Er spricht denn auch ganz selbstbewußt von „seiner Marine".

Und als sei es nicht genug, in aller Form an einem großen Kriege zwischen zwei Völkern teilzunehmen, findet Beaumarchais daneben noch die Zeit, die erste vollständige Ausgabe von Voltaires Werken zu veranstalten, wozu er drei eigene Papierfabriken, eine eigene Schriftgießerei und natürlich eine eigene Druckerei sich beschafft. Daß er dabei mehrere hunderttausend Franken verliert, stört seine Gemütsruhe kaum; ihm genügt es „das Große gewollt zu haben". Mit Kleinigkeiten mochte er sich nicht abgeben, ihn reizte die Größe des Risico und die Größe des Gewinns, — nicht des Gewinnes selbst wegen, denn Beaumarchais war nicht habgierig, sondern aus Freude an dem Umrühren des Geldes. Sein Umsatz, Haben und Soll seiner Unternehmungen, belief sich in den Jahren von 1776 bis 1783 auf die fabelhafte Summe von 21 Millionen Franken. Sein Charakterbild als Mensch und Geschäftsmann wäre aber unvollständig ohne die Bemerkung, daß nach seinem Tode eine Summe von 900000 Franken, Darlehen auf Nimmerwiedersehen an gute Freunde, in seinem Schuldnerbuch gefunden wurde.

Es versteht sich von selbst, daß das Leben eines Mannes wie Beaumarchais ein Leben des Kampfes

sein mußte. Um so mehr ein Kampf, weil er bei jedem Schritt nach oben anstieß gegen die Kastenvorurteile des 18. Jahrhunderts vor der Revolution. Im Kleinen ist Beaumarchais' Leben ein Spiegelbild des Riesenkampfes des „dritten Standes" um seine Daseinsberechtigung. Schritt für Schritt hat er sich seine Stellung erfechten müssen. Gleich seine erste Erfindung, die auf dem harmlosen Gebiet der Uhrmacherei, wurde ihm streitig gemacht, — und damit fängt der Wirrwarr der Processe an, welche Beaumarchais nie wieder losgeworden ist. In allen ohne Ausnahme war das gute Recht auf seiner Seite, — in allen hat er nach endlosen Kämpfen obgesiegt. Ein großes Stück seiner besten Lebenskraft hat er an diese Processe verloren, aber er hat ihnen auch ein großes Stück seiner Berühmtheit, seiner Volksbeliebtheit verdankt.

Voltaire hat einmal, vor Göthe, das Wort vom „Hammer und Amboß" gebraucht: „In Frankreich muß man Amboß oder Hammer sein. Ich war zum Amboß geboren." Nun, wie Voltaire aus dem Amboß zum Hammer wurde, so auch Beaumarchais. „Bist du Hammer, schlage zu!" — und er hat zugeschlagen, daß die Funken stoben. Proceß gegen den unehrlichen Mechaniker, der ihm seine Erfindung gestohlen; Proceß gegen den Grafen de la Blache, der eine Erbschaftsschuld zu zahlen verweigert; Proceß gegen den Spanier Clavigo, der Beaumarchais' Schwester die Ehe versprochen und sein Wort nicht halten will; — endlich

Proceß gegen einen ehrlosen Richter am Parlament zu Paris und dessen gleichgesinnte Ehehälfte, welche die Erpressung von Bestechungsgeldern der klägerischen Parteien zum Geschäft gemacht.

Es ist dies die „Affaire Goëzmann", — so hieß der Richter, der heute nur noch durch die Berühmtheit Beaumarchais' bekannt ist. Was diesen Proceß so denkwürdig macht, ist die allgemeine Wichtigkeit, welche Beaumarchais ihm zu geben wußte, ihn hoch hinaus hebend über eine kleine persönliche Streitsache. Daß ein Richter die Ueberredungsbesuche der Parteien annahm, daß die Frau des Richters sich Rollen Louisd'ors und eine goldene Uhr vom Kläger schenken ließ, darin lag für die damalige Rechtsübung gar nichts Besonderes.

Beaumarchais machte durch seine Proceßschriften, die er drucken ließ (die Mémoires), eine große Staatsfrage daraus. Wie weit ihn die Befriedigung seines persönlichen Grolls dabei getrieben, wie weit der Drang nach einer politischen Großtat, — wer mag das heute feststellen? Genug, daß die Denkschriften Beaumarchais' vor ganz Frankreich die Wunde bloßlegten, an welcher, neben so vielen andern, das absolutistische Königtum krankte: die Käuflichkeit, die Unzuverlässigkeit der Rechtspflege.

Der Proceß gegen Goëzmann ist der Höhepunkt der publicistischen Schriftstellerei Beaumarchais'. Ihn hat er mit dem Aufgebot seiner ganzen gallischen Verve

und Erfindungsgabe geführt. Ehre, Leben und Vermögen hat er daran gesetzt:

„Ruiniren wollt Ihr mich? Ist das Euer Plan, Ihr Herren? Es mag ganz gut wirken gegen mich, aber Euch soll es dennoch nichts helfen. Denn schreiben werde ich, auch wenn Ihr Euch nicht mehr verteidigt, — bis zum letzten Stumpf meiner Feder will ich auf meinem Recht bestehen, und müßte ich mein Dintenfaß trocken schreiben. — Nicht Rast noch Ruhe sollt Ihr vor mir haben, ehe Ihr nicht kategorisch auf alle meine schweren Anklagen vor dem Gerichtshof und vor der Nation geantwortet habt!" —

„Und vor der Nation!" Damit setzt er die Methode fort, welche Voltaire erfunden: als Bundesgenossen im Kampf die öffentliche Meinung aufzurufen, diese unsichtbare Macht, vor der bald nachher die festen Mauern der Bastille zusammenkrachen und der tausendjährige Tron Frankreichs stürzen sollte. Die Zeichen mehrten sich, daß nach einer fast zweihundertjährigen Ruhe das französische Volk auf die Bühne treten würde, dieses Volk, von dem die Literatur des 17. Jahrhunderts gar keine Notiz genommen und das erst die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wie neu entdeckt hatten.

Noch deutlicher zeigt sich diese Entdeckung in Beaumarchais' beiden Figaro-Dramen. Man hat häufig den Anteil dieser Theaterstücke an der Herbeiführung der Revolution übertrieben, als ob jemals eine große Umwälzung, und nun erst eine wie die von 1789, durch eine Komödie verursacht worden wäre! Nein, der „Barbier von Sevilla" und selbst die „Hochzeit Figaro's" haben die französische Revolution nicht herbeigeführt, vielleicht nicht einmal beschleunigt; aber

sie waren Symptome, an denen die politischen Zeichendeuter die Zeit erkennen konnten. Der Einzige, der ein Gefühl für die Bedeutung dieser Stücke, namentlich der „Hochzeit Figaro's" gehabt hat, war der König; aber wenn er auch damals (1784) noch Frankreich regierte, — das Théâtre Français gehörte nicht mehr zu seinem Regiment. Und wozu länger die Aufführung eines Stückes verbieten, nachdem die Königin Marie Antoinette und die Brüder des Königs es im engsten Zirkel selber aufgeführt, zum größten Gaudium der durchlauchtigsten Darsteller und hohen Zuschauer?!

Für die Psychologie der französischen Literatur sind die Figaro-Dramen mindestens ebenso interessant wie für die politische Geschichte Frankreichs. Sie bezeichnen die vollständige Erlösung der Bühne vom falschen Römertum und vom Joche der aristotelischen Ueberlieferung. Diderot hatte mit dem Vers auf der Bühne gebrochen, aber an den drei Einheiten zu rütteln hatte selbst er nicht gewagt. Das konnte nur ein solcher Literaturliebhaber wie Beaumarchais, der sich bei seinen gelegentlichen Streifzügen auf das poetische Gebiet von vornherein alles Regelzwanges überhoben glaubte. Und merkwürdig genug: von allen Theaterstücken des 18. Jahrhunderts sind diese beiden Figaro-Komödien die einzigen, die noch heute auf dem Repertoire der französischen Bühnen stehen, gar nicht zu reden von der Unsterblichkeit, welche ihnen durch Rossini's und Mozarts Musik gesichert ist.

Will man die ganze Weite der socialen und der dichterischen Kluft zwischen dem classischen Drama des 17. Jahrhunderts und dem des so gänzlich unclassischen Beaumarchais ermessen, so vergleiche man die steifleinenen „Vertrauten" in den Tragödien Corneille's und Racine's mit diesem Figaro, dem „Vertrauten" Almaviva's. Oder um den Vergleich noch schlagender zu machen: welch ein Unterschied zwischen dem Sganarelle Molière's (im „Don Juan") und dem Figaro Beaumarchais' in der „Hochzeit"! Figaro ist zwar noch nicht die neue Zeit, aber er ist die Verhöhnung der alten; man fühlt schon die Ellenbogenstöße des dritten Standes bei dem Streben, vorwärts zu kommen. Graf Almaviva, der noch im „Barbier von Sevilla" (1775) als ein Mann von Witz und Talent dargestellt wurde, erscheint in „Figaro's Hochzeit" (1784) als die Zielscheibe der List und des Spottes aller Mitspielenden, und diese sind, Cherubin ausgenommen, sämmtlich Vertreter des „dritten Standes".

Die Lebhaftigkeit des Dialogs dieser beiden Stücke erinnert an Diderots Ungestüm. Eine Fülle von guter Laune, freilich auch von sexuellem Witz, ist darüber ausgegossen. Seit Molière's Komödien hatte die französische Bühne etwas so durch und durch Gallisches, so Nationales nicht geboten, und bei Beaumarchais ist selbst der letzte Rest von Convention der Sprache, dessen wir in dem Capitel über Molière Erwähnung tun mußten, abgestreift. Leise Anklänge an Rabelais

geben vollends der Sprache Beaumarchais' jenen gesunden Erdgeruch, der nun einmal nur im Volkstümlichen zu finden ist.

Beaumarchais war ein Kind seiner Zeit, und doch zugleich derselben voraus. Sie war ihm zu eng, er fand in ihr Hemmnisse auf allen Punkten. Das hat seiner Erscheinung etwas Schiefes, Verdächtiges gegeben; man zollt ihm Bewunderung, aber man gelangt zu keiner vollen Achtung. Die eingehenden Forschungen seines Biographen Loménie (in dem zweibändigen Werke „Beaumarchais und seine Zeit") haben zwar ergeben, daß er besser gewesen als sein Ruf; aber man wird den Eindruck nicht los, namentlich nach dem Studium der „Proceßschriften", daß er seiner Zeit große Zugeständnisse gemacht hat. Seine Anlage wies ihn einer andern Zeit zu: unter Napoleon dem Dritten oder selbst unter der dritten Republik wäre sein Platz gewesen. Er gehört zu der Classe der Unruhigen, der Umwälzer; zu den Haußmann, Lesseps und — vielleicht Bontoux.





XVI.

Beranger.

(1780—1857.)

Um sich über die Bedeutung dieses Dichters klar zu werden, frage man sich einmal, was die Dichter des 17. und des 18. Jahrhunderts zu ihm gesagt haben würden. Von denen des 17. Jahrhunderts können wir es nur ahnen; aber wer Boileau kennt, wird mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten dürfen, daß dieser Gesetzgeber der französischen Literatur Beranger keines Blickes gewürdigt hätte. In seiner „Dichtkunst" fand ja nicht einmal Lafontaine Erwähnung, — und Beranger ist der Lafontaine des französischen Liedes. Auch Voltaire hätte ihn nicht begriffen. Man sieht das aus der Stellung, welche die aus dem 18. Jahrhundert ins 19. hineinlebenden Dichter akademischen Schlages, fast noch Voltaires Zeitgenossen, zu Beranger eingenommen haben.

Er galt ihnen nicht für voll, man betrachtete ihn nicht als zur soliden Literatur gehörig.

Beranger verdankt eben die umwälzende Rolle, die er in der französischen Liederdichtung gespielt, dieser seiner Stellung außerhalb der literarischen Zunft. Er hat etwas geleistet, was vor ihm keiner auch nur versucht hatte: er hat die vergrabenen Quellen der französischen Chanson aufgeschlossen und hat endlich, nach einer Pause von einem Vierteljahrtausend, dem Volke poetisch die Zunge gelöst. Ich hatte bei Voltaire von dessen Vulgarisationstalent gesprochen, von seiner Heranbildung eines großen Publicums. Was will aber dieses „große" Publicum, bestehend aus den gebildeten Kreisen Frankreichs und des französisch verstehenden Europas, besagen gegen das Publicum von vielen Millionen, welches Berangers Lieder sang!

Wer hatte überhaupt im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich für das französische Volk geschrieben, — Volk ganz einfach in dem Sinne verstanden: für die Mittelclassen und die ganz Armen —? Niemand; auch Molière nicht, auch Lafontaine nicht. Das hat zum erstenmal Beranger getan. Er hat die Consequenzen der gewaltigen gesellschaftlichen Umwälzung durch die Ereignisse von 1789—1815 auf dem Gebiete der Poesie gezogen: ihre Demokratisirung. Aus den unteren Schichten des dritten Standes hervorgegangen, eines Schneiders Enkel, seinem Gewerbe nach ein Setzer, arm geboren und nie reich geworden, hat

Beranger den Empfindungen Ausdruck zu geben verstanden, von denen die früheren Dichter keine Ahnung gehabt: denen des arbeitenden, leidenden, Steuern zahlenden und Kriegsdienste leistenden Volkes. Der Dichter für die Millionen, der Sänger seines Volkes, ein Gallier inmitten von Galliern — das ist Beranger gewesen, und darum zählten ihn die Akademiker nicht zur französischen Literatur.

Er ist auch kein literarischer Dichter, — und doch ist er nicht das, was man einen Naturdichter nennt. Ungebildet war er nicht, obschon er keine höhere Schule durchgemacht; fast möchte man ihm sogar etwas weniger von jener Sorte Bildung wünschen, welche ihn befähigte, mit der griechischen und römischen Mythologie das altbekannte Spiel fortzusetzen. Er hatte sich so viel Bildung durch Selbstlehre angeeignet, um die dichterische Sprache mit künstlerischem Bewußtsein zu handhaben. Mit Burns aber, dem einzigen großen „Naturdichter" der neueren Zeit, darf man ihn nicht vergleichen, nicht einmal im Punkte der Bildung: Beranger war gegenüber Burns ein belesener Literat, der ganz genau wußte, wie er zu der Dichtung seines Volkes in Vergangenheit und Gegenwart stand.

Gemeinsam mit Burns hat Beranger nur eines: die Treffsicherheit des Volkstons. Alles, was Beranger gesungen, fand einen Wiederhall in der Seele seiner Nation. Er hatte für deren Stimmung ein feines Gehör; das bewies er am besten dadurch, daß er 1832,

nach der Julirevolution, verstummte. Sein Werk war getan; er war der Zeit, — und die Zeit war ihm entwachsen. Das unberechenbare Instrument, welches französischer Volksgeist heißt, hatte seine Tonstimmung geändert, — da schwieg Beranger.

Welches waren die Gründe für seine unübertroffene Popularität während des Menschenalters nach den napoleonischen Kriegen? Es sind ihrer viele; vor allen die Sangbarkeit seiner Lieder. Das ist begreiflich, denn nur das Volk singt, — die oberen Classen machen Musik, und nur für die oberen Classen hatten die wenigen und sehr kläglichen Lyriker des 18. Jahrhunderts gedichtet. Ein Einziger steht neben Beranger als Liederdichter, sein Freund Désaugiers (1772—1827); sein Ruhm ist in dem seines größeren Schülers aufgegangen. Man weiß nicht recht, was das französische Volk in der langen Spanne Zeit zwischen Villon und Beranger für Lieder gesungen hat: die Pariser sangen politische Spottverse, aber die reichen doch nicht hin, das Bedürfniß eines Volkes nach Gesang zu befriedigen. Wahrscheinlich hat es vor der französischen Revolution wenig Anlaß zum heiteren Gesang gehabt. Und doch ist das französische Volk ein Chansonnier-Volk; man denke an die beispiellose Wirkung eines poetisch so wertlosen Liedes, wie es die Marseillaise ist. Beranger war die Stimme des Volkes selber, die nach der langen Stille losbrach, herzbefreiend und seelenstärkend. Durch das Lied, die einzige wirkliche Volkspoesie, wurde die fran-

zösische Nation literaturmündig, wie sie kurz zuvor politisch mündig geworden war.

Beranger hat nie ein Hehl daraus gemacht, für wen er sang. Für die Armen, für die Zerlumpten, für die Unglücklichen. Für alle die, welche sonst keine Literatur haben. „Das arme Volk bedarf ja unsrer Lieder," schließt eine seiner Chansons, in der er zu Beisteuern für die Hinterbliebenen eines andern Chansonniers auffordert. Und wer kennt nicht sein ausgelassenes Lied zum Lobe und Troste der Bettler:

Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux!

Unzählig sind die Stellen, in denen Beranger den Armen zuruft, mit ihrem Loose zufrieden zu sein, — nicht wie ein Politiker das wohl auch tut, dem die Klagen des Elends unbequem sind, sondern wie der Arzt, der einem Kranken andre, noch viel schwerer Kranke als Trost vorhält. Und er begnügt sich nicht mit diesem wohlfeilen Trost: kein andrer französischer Dichter hat so viel poetische Verklärung um die ehrliche Armut gewoben, wie Beranger.

Und immer unter Berufung auf sein eignes Schicksal, — dieses beste Ueberzeugungsmittel. Ist er nicht selbst aus niederem Stande, trotz des de vor seinem Namen? Ist er nicht selbst »vilain, très-vilain«, und nicht im mindesten adlig? Hat nicht an seiner Wiege die Armut gestanden? und hat sie etwa der Fee der Dichtkunst den Weg versperrt? Wer hat wie er einen

Glorienschimmer in die Dachkammer hungernder Poeten geworfen?

> C'est un grenier, point ne veux qu'on l'ignore.
> Là fut mon lit, bien chétif et bien dur.
> Là fut ma table; et je retrouve encore
> Trois pieds d'un vers charbonnés sur le mur.
> Apparaissez, plaisirs de mon bel âge
> Que d'un coup d'aile a fustigés le Temps.
> Vingt fois pour vous j'ai mis ma montre en gage.
> Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans!

Ja seine trostreiche Liederseele umfängt selbst die Allerelendesten, die Ausgestoßenen der Gesellschaft mit ihrer Liebe. Bis zu dem heimatlosen, fahrenden Volk, bis zu Zigeunern und Gauklern und Strolchen herab erstreckt sich sein Dichtermitleid. Eines seiner frischesten Lieder ist gewidmet den „Bohémiens" der Landstraße. Es ist eines seiner weniger bekannten und finde deshalb hier in einigen Strophen seinen Platz:

> Sorciers, bateleurs ou filous,
> Reste immonde
> D'un ancien monde;
> Sorciers, bateleurs ou filous,
> Gais bohémiens, d'où venez vous?
>
> D'où nous venons? l'on n'en sait rien.
> L'hirondelle
> D'où vient-elle?
> D'où nous venons? l'on n'en sait rien.
> Où nous irons, le sait-on bien?
>
> Sans pays, sans prince et sans lois,
> Notre vie
> Doit faire envie;
> Sans pays, sans prince et sans lois,
> L'homme est heureux un jour sur trois. — —

Oui, croyez en notre gaîté,
Noble ou prêtre,
Valet ou maître,
Oui, croyez en notre gaîté:
Le bonheur, c'est la liberté!

Merkwürdig genug, daß auch von Burns ein solches Loblied auf das Vagabundentum existirt: das kecke Lied von den „Lustigen Bettlern". Carlyle stellte es höher als irgendein andres Gedicht von Burns.

Aber auch für die große Tragik des elenden Volkes hat Beranger den Ton gefunden, freilich seltener als für den alltäglichen Jammer. Das Gedicht von der „Rothen Hanne", dem Weibe des ergriffenen Wilddiebs, ist solch ein Echo des Notschreis der Armut in einer Dichterbrust.

Und nicht mit Worten allein hat Beranger seine Zugehörigkeit zum Volke bewiesen, sondern mehr noch durch sein Beispiel. Es gibt viele kunstgerechte Gedichte voll Mitleid für die Not und den Frost in den Hütten und Dachstuben, die in sehr behaglichen Räumen bei einem guten Kaminfeuer niedergeschrieben wurden. Beranger hat als Dichter gerade nicht Not gelitten, aber er hat niemals Reichtümer besessen. Mit reinen Händen stand er nach dem Siege seiner Partei durch die Julirevolution da; das Gedicht „an seine Minister gewordenen Freunde", worin er alle Aemter und Würden ablehnte, macht ihm und der Dichtkunst Ehre. Ebenso hat er von Napoleon III. jede Belohnung für seine Verherrlichung des ersten Napoleon abgelehnt; er

mochte längst bereut haben, durch seine Lieder die Stimmung für den Bonapartismus begünstigt zu haben.

Berangers Lieder zerfallen im Wesentlichen in zwei Gruppen: in Gesellschaftslieder und politische Satiren. Die letzteren sind mit den Zuständen, aus denen sie hervorgegangen, dem Andenken der Lebenden und besonders der Jugend entschwunden. „Der König von Yvetot" selber, die Perle seiner politischen Chansons, erregt heute lange nicht das Wohlgefallen, welches durch den Gegensatz zwischen diesem gemütlichen König und dem Gott der Schlachten Napoleon zu seiner Zeit erklärlich war. Auch die Komik für das Lied vom Senator, einstmals von Napoleon I. selber in den Tuilerien gesungen, reizt uns jetzt nur mäßig. Politische Lieder, zumal Spottlieder, überleben selten die Generation, die sie entstehen sah.

Den Franzosen von heute fehlt das Verständniß für die politische Grundstimmung, aus der heraus Beranger seine Lieder schrieb. Jene höchst seltsame Verquickung von Republikanismus, Weltbruderschaft, Völkerfrieden, von Kriegsgloire und Napoleoncultus packt den modernen Leser nicht mehr. Aber der innerste Kern der politischen Lieder Berangers ist doch ein echtfranzösischer: er ist das F r o n d i r e n. Von jeher hat die Chanson Opposition gemacht; sie lebt von einer mehr oder minder boshaften Unzufriedenheit. Während des Siegeslärms der Napoleonischen Kriege singt Beranger das Lob des friedfertigen Königs von Yvetot

nach 1815 verspottet er die heilige Allianz, die Fürsten-congresse, das Concordat, vor allem aber die Bourbonen, und besingt in schwermütigen, echtpatriotischen Liedern die Großtaten Napoleons, beklagt seinen Tod, ruft alle schönen Erinnerungen an ihn wach, und spottet und singt so lange, bis die Bourbonen mit seiner Hilfe weg-gesungen sind. Die Liberalen kommen ans Ruder, eine Verfassung mit einem constitutionellen König und Zu-behör regiert Frankreich, — aber glaubt man, daß der Chansonnier nun sein Frondiren einstellt? Durchaus nicht; er hat zwar bald nach der Julirevolution seine poetische Tätigkeit aufgegeben, aber unter den Liedern der Jahre 1830 bis 1832 sind noch einige sehr arge Spottvögel.

Neben dieser politischen Satire läuft eine Ader des gutmütigen Chauvinismus, der jedem Franzosen wohltut. Ein politischer Chansonnier wäre nicht vollständig ohne diesen Zug, — nicht in Frankreich allein: Chauvinis-mus ist eine internationale Eigenschaft. Beranger ist jedenfalls unschuldig an der neuesten Phase des poetisch sein wollenden Chauvinismus in Frankreich, der durch solche geschmacklose Lärmmacher wie Déroulède ver-treten wird.

In religiöser Beziehung huldigt Beranger dem Voltairismus, einer sehr bequemen Religion, die mit dem lieben Gott wenig Umstände macht und ohne Gewissensbisse zwischen pathetischer Verehrung und jovialem Scherz hin und her schwankt. Seine Stim-

mung kennzeichnet das schöne Lied: „Der Gott des braven Manns“:

> „Ich heb' mein Glas empor und traue fröhlich
> Dem Gott des braven Manns.“

Mit einer Poesie, die so gefällig der Anschauung der weitaus größten Zahl des Publicums entgegenkam, mußte er wohl die Massen für sich gewinnen.

Unter der zweiten Gruppe der Lieder Berangers, denen zum Preise geselliger Freuden, haben sich manche bis heute frisch erhalten. Mit Recht: die das Leben auf die leichte Achsel nehmende gallische Heiterkeit ist ja im Grunde dieselbe geblieben, und so oft diese »Gaîté« sich im Liede Luft macht, wird Beranger ihr Lieblingssänger bleiben. Wein, Weib und Gesang der französischen Geselligkeit hat Keiner so gut wie er besungen.

Da ist vor allem der Refrain, den er mit Meisterschaft beherrscht, — für das Gesellschaftslied, namentlich den Volksgesang so unentbehrlich. Seit den Tagen Villons hatte man in der französischen Literatur keinen Refrain mehr vernommen; an Stelle der Melodie hatte Jahrhunderte hindurch das Recitativ, ja die Declamation geherrscht.

Sodann der Inhalt! Vor Beranger waren die besungenen Schönen pure Phantasiegeschöpfe, sie hießen Philis, Celimene, Amaryllis u. s. w., waren nirgends zu Hause und trugen einen bebänderten Schäferstab; man wußte nicht, hatte man es mit Puppen aus

Zuckerteig oder mit Menschen aus Fleisch und Bein zu tun. Da besingt Beranger ganz einfach seine Lisette und Rosa, und alle Welt versteht ihn, — denn wer kennte nicht auch eine Lisette und Rosa?

Leider, leider ist es bei der heiteren Liebes- und Lebenslust nicht immer geblieben. Man soll mir nicht heuchlerische Zimperlichkeit vorwerfen, wenn ich gegen Berangers Liederdichtung den Vorwurf erhebe, daß sie mehr als zu viel und mit voller Absicht dem Hange zur Gauloiserie nachgibt, — Gauloiserie einfach als Uebersetzung des derben deutschen Wortes „Zote".

Man braucht sich weder die Augen noch die Ohren zuzuhalten, wenn Beranger die Reize seiner leichtgeschürzten, ein wenig bespitzten, sehr verliebten Lisette schildert; auch nicht wenn er noch weiter geht. Aber es gibt Grenzen, die selbst der Chansonnier nicht zu oft ungestraft überschreitet, und Beranger überschreitet sie über alle Gebühr. Man lacht über den Spießbürger, der sich der übergefälligen Hausfreundschaft des Herrn Senators rühmt, man lacht auch über das Lied zur Hochzeit der beiden Liebenden, die seit zwanzig Jahren so gut und vielleicht besser als verheiratet sind, — aber man lacht nicht über die Unterweisung der Enkel durch die Großmutter im lockern Lebenswandel, über die immer und immer wiederkehrende witzelnde Gutheißung, ja die Verherrlichung des Ehebruchs, der Ausschweifung von Mädchen halb noch im Kindesalter, und was der sehr widerwärtigen, ganz und gar nicht

lächerlichen Gegenstände mehr sind. Beranger ist oft viel schlimmer als Paul de Kock. Solche Lieder — und ihre Zahl ist sehr groß — verleiden dem nachsichtigsten Leser von einiger Herzensreinheit, ja auch nur von einigem Schicklichkeitsgefühl, auf die Länge den ganzen Beranger. In den Sammlungen seiner Lieder steht das alles bunt durcheinander: das empfindsame Abschiedslied der Maria Stuart, die Todtenklage auf Napoleon, das Lied des gefangenen Franzosen an die Schwalben, und die unzähligen Lieder voll sexueller Witzelei, die man schwerlich ohne Ekel lesen kann. Man muß es einmal sagen, auf die Gefahr hin, für einen „Moralisten" gehalten zu werden: Beranger, der Neuschöpfer der französischen Chanson, ist zugleich ihr Vergifter gewesen. Das Element, welches er in sie hineingetragen, ist nicht mehr die gallische Fröhlichkeit, — es ist die Faunenhaftigkeit, eine Art von spießbürgerlicher Verwässerung der Regentschafts-Periode. Mit der Entschuldigung, daß er seine Lieder nicht „zur Erziehung junger Mädchen" geschrieben, kommt Beranger nicht davon. Auch in Frankreich hat man das längst gefühlt, und die starke Wandelung in seiner Popularität zeugt dafür, daß der gallische Volksgeist denn doch nicht ausschließlich in der geschlechtlichen Witzelei oder Zote auf die Dauer seine literarische Befriedigung findet.

Beranger vollends für einen großen Dichter zu halten, vermag Niemand, der ihn mit Musset oder Victor Hugo vergleicht, vom deutschen Liede gar nicht

zu reden. Er war der Erste, der nach der langen liedlosen Zeit des Classicismus in Frankreich überhaupt wieder ein Lied anstimmte, — das soll ihm von der Literaturgeschichte hoch angerechnet werden, — und er war der Wortführer des liberalisirenden Bürgertums im Liede während einer gewissen Periode, aber auch nur während dieser, — einer Periode politischer Reaction, religiöser Heuchelei und Spießbürgerherrschaft.

Zum wahren Dichter fehlte ihm vor allem die Leidenschaft; er ist im Liebeslied niemals über die Liebelei, über die unzweideutige Galanterie hinausgedrungen. Die französische Chanson der Zukunft wird vielleicht die Form von Beranger entlehnen, denn diese Form ist echtnational, aber sie wird einen andern Inhalt in diese Form gießen müssen, wenn sie echte Volkslyrik sein will.



XVII.

Alfred de Musset.

(1810 – 1857.)

Wer in Deutschland zweifelt, ob die französische Literatur echte Lyrik besitze, der lese Musset. Frankreich hat der Lyriker nicht viel, das ist eine historische Wahrheit geworden. Was es mit der Lyrik Berangers auf sich hat, beweist die Vergessenheit, in die er versunken, — und dem Lyriker Victor Hugo steht der Rhetoriker Victor Hugo im Wege. Aber diesen Einen wird man Frankreich nicht streitig machen können, — und welche andere Literatur, außer der deutschen, hat denn mehr als einen Lyriker allerersten Ranges aufzuweisen? Wie viele besitzen auch nur einen einzigen?

Musset ist Frankreichs größter Lyriker, nicht nur im französischen Sinne. Er war freilich Franzose vom Scheitel zur Sohle, — aber er war zugleich ein großer

Menschheitsdichter. Es geht mit seinem Ruhm wie mit den höchsten Bergen: sie wachsen mit der Entfernung von ihnen. Heute schon steht nur noch Victor Hugo's lyrischer Dichterkranz neben dem Mussets in lebendigem Grün, — wie wird es damit nach einem Menschenalter aussehen??

Musset hat fast all die Töne, die wir Deutschen aus der Lyrik heraushören wollen, — und dazu noch einige andere, die ihm oder seiner Nation eigen sind. Er hat vor allem das Eine, was wir in den früheren Jahrhunderten der französischen Poesie so schmerzlich vermißten: den Ton der wahren Leidenschaft. Villon, der Pariser Student und Gassenbube des 16. Jahrhunderts, hatte ihn zuletzt besessen, — zwischen ihm und Musset, oder allenfalls noch Victor Hugo, Keiner.

Mussets Lyrik ist eine ganz und gar persönliche, die alles aus sich ableitet und alles auf sich zurückführt. Seine Sprache treibt Mißbrauch mit dem „ich“. Aber das muß die Lyrik, — sie, die im höchsten Falle nicht mehr geben kann als das persönliche Empfinden des Dichters in der Sprache der ganzen Welt.

Bei Musset ist alles innerlich. Nur eine ganz kurze Zeit, mit 18 oder 19 Jahren, hat er sich in fremde Stimmungen hineingesungen: in den „Erzählungen aus Spanien und Italien“, seiner ersten Gedichtsammlung. Welche Glut der Sprache, welche Plastik der Lieder in diesen Serenadenklängen an spanische Marquisinnen und italienische Blumenmädchen!

Und doch hatte der knabenhafte Dichter weder Spanien noch Italien gesehen! Aber diese südlichen Gewänder sind nur eine lose umgehängte Verkleidung: darunter schlägt das eigene Herz des Dichters der Lust des Lebens entgegen. Diese Juanas und Pepas sind die lockenden Gestalten seiner nur zu wahren Träume.

Musset hat die lyrische Wahrheit. Der Lyriker muß das nicht alles bis auf die Neige selbst erlebt haben, was er singt, — aber jeden Ton, den seine Leier von sich gibt, muß er einmal vorher im eigenen Herzen gehört haben, vielleicht nur wie einen Traumton, wie von einer fernen Glocke im Walde; jedoch gehört muß er ihn einmal haben, sonst kann er ihn nicht rein wiederklingen lassen, und ein lyrisches Ohr hört aus dem weichsten Getön den inneren Mißklang heraus. Diese Eigenschaft der lyrischen Wahrheit hat ein großer französischer Kritiker, Taine, rühmen wollen, als er von Musset schrieb: „Der hat wenigstens nie gelogen!" Keine erlogenen Freuden, keine prahlhansigen Liebeserinnerungen, und besonders keine erfundenen Schmerzen:

„Gott fragt, ich muß ihm Antwort geben;
Mir blieb als einz'ges Gut vom Leben:
Daß manchmal ich in ihm geweint."

(Aus dem Sonett »Tristesse«).

Noch energischer bezeichnet er die Quelle seiner Lieder in der wunderschönen Stelle des „Briefes an Lamartine":

J'ai connu, jeune encore, de sévères souffiances;
J'ai vu verdir les bois et j'ai tenté d'aimer.
Je sais ce que la terre engloutit d'espérances,
Et pour y recueillir ce qu'il faut y semer.
Mais ce que j'ai senti, ce que je veux t'écrire,
C'est ce que m'ont appris les anges de douleur;
Je le sais mieux encore et puis mieux te le dire,
Car leur glaive, en entrant, l'a gravé dans mon coeur.

Diese Ehrlichkeit der Lyrik Mussets läßt sich selbst an einem seiner Mängel nachweisen: er hat keinen Natursinn. Auch Byron ist ein ganz und gar persönlicher Dichter, aber er zwingt der Natur seine Persönlichkeit auf, wie er andrerseits sich selbst ganz der Macht der Naturschönheit anheimgibt; darum ist er zugleich ein großer Lyriker und der größte dichterische Beleber der Natur. Musset hat von dieser Gabe nichts; aber es ist leicht erklärlich, warum? Er hat außer dem Pflaster der Pariser Boulevards so gut wie nichts von der Erde gesehen; er hat nie eine Reise gemacht. Doch, ein einziges Mal nach Venedig, mit George Sand; aber damals war er verliebt, und was sehen Verliebte von den Schönheiten der Natur? nichts, als was sich im Auge der Geliebten spiegelt. Auf der Heimreise von Venedig, die er allein machte, war er unglücklich, — und die Unglücklichen haben die Blicke nur in ihr Inneres gekehrt. Aber weil er nichts gesehen hat, hat er auch nichts davon gesungen; er nennt wohl gelegentlich solche allgemeine Dinge wie ein Kornfeld, den Ocean, den Wald, — aber man sieht diese Dinge nicht, und er hält sich auch nicht lange bei ihnen auf.

Ein Fehler das, ganz gewiß, aber der Fehler einer Tugend.

Im Uebrigen steht ihm, wie gesagt, jeder Ton der echten Lyrik zu Gebote. Er hat z. B. alles, was Heine an guten Eigenschaften besitzt, und wenn er auch einige von Heines schlechten Eigenschaften zeigt, dann doch in weniger verletzendem Maße. Ihn bewahrte vor den ärgsten Ausschreitungen des Heineschen Stils sein feinerer Geschmack, das Erbteil einer längeren Formenschulung seiner Nation.

Zum wahren Lyriker gehört das gewisse Halbdunkel der Seele und der Sprache, — die Traumstimmung. Auch sie besitzt Musset, merkwürdig genug für einen Franzosen des 19. Jahrhunderts. Was sind seine vier berühmten „Nachtgesänge" anderes als ergreifende Traumbilder? Und solche Gedichte wie das „Lucie" betitelte!

Am schönsten offenbart sich diese poetische Gabe Mussets, die Seele des Lesers mit der Traumstimmung wahrer Lyrik zu umfangen, in einigen seiner kleinen Dramen und Proverben. Er hat in dieser Beziehung Dinge geschrieben, die an Shakespeares Sommernachtstraum erinnern: so duftig und luftig, so ganz hinausgehoben über den Bann des Irdischen sind sie. Da ist z. B. „Carmosine", die Musset eine Komödie in 3 Acten nennt, die aber nichts ist als ein reizender Dichtertraum in drei Viertelstunden. Ein Landmädchen, das aus schwärmerischer Liebe zum Könige

von Spanien dem Tode nahe ist, wird durch ihren geliebten König und seine Königin vom Liebestode gerettet. Es ist unglaublich, mit wie einfachen Mitteln, unter Verschmähung selbst des Versschmuckes, Musset hier die wunderbarsten Wirkungen erzielt. Das ist alles viel zu spinnwebezart für die Bühne. Nur einige feine Salonkomödien Mussets sind auf dem Theater möglich und haben da Glück gemacht.

So ruht auch auf seinen Novellen ein unsagbarer Reiz sprachlicher Keuschheit und Grazie, der selbst über solche Abgründe, wie die in den „Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts", eine verhüllende Wolke breitet. Er ist ein Realist, wie die meisten Franzosen, aber er hört nie auf ein Dichter zu sein.

Was ihn aber auch für ein deutsches Ohr am ehesten als einen echten Lyriker ausweist, ist sein wunderbarer lyrischer Tonfall. Auch Victor Hugo hat ihn zuweilen, aber nur wie durch einen glücklichen Zufall. Bei Musset gehört er zum Wesen der Dichtung. Ganz gleichgültig, ob er in Alexandrinern oder sonst einem wenig lyrischen Metrum schreibt: die lyrische Stimmung durchflutet alles mit ihrem Wohllaut. Seine Verse sind mit weniger Sorgfalt gebaut, als sonst bei einem namhaften Dichter; die französische Silbenkritik hat ihm falsche Reime in Fülle und Nachlässigkeiten jeder Art nachgewiesen, aber er hat den Vorwürfen darüber vorgebeugt: „Ich machte schlechte Verse, 's ist wahr, doch Gott sei Dank! Als ich sie so gemacht, hab' ich sie so gewollt."

Der Ruhm ist ihm geblieben: der rhythmisch hinreißendste Dichter der Nation zu sein. Victor Hugo entzückt vielleicht das äußere Ohr mehr, — Musset füllt die innerste Seele mit musikalischem Zauber. Er hat nicht das, was die französische Prosodie „reiche Reime" nennt, drei-, viersilbige Reime, exotische Reime nach der Art Victor Hugo's, Theophile Gautiers und Ferdinand Freiligraths; er macht auch nicht solche Seiltänzer-Kunststücke wie Victor Hugo in seinen „Djinns", wo Strophe auf Strophe um einen Versfuß anschwillt oder abnimmt. Nein, Musset hat die metrische Einfachheit, die wir von der Lyrik für untrennbar halten. Sie ist nicht gleichbedeutend mit kunstloser Nachlässigkeit, aber sie verleugnet nicht die Reinheit der Empfindung, deren Ausdruck sie sein soll. So sehr auch Musset nach dem Geiste der französischen Sprache und Verskunst metrisch von der deutschen lyrischen Metrik abweicht, — der dichterische Herzschlag, den man Rhythmus nennt, ist bei ihm dem deutschen wunderbar ähnlich. Man lese „Fortunio's Lied": »Si vous croyez que je vais dire« (auf S. 10 dieses Buches). Oder man lese selbst solche Alexandriner, wie die des Liedes „an Ninon" in der Novelle „Emmeline":

J'aime, et je sais répondre avec indifférence ;
J'aime, et rien ne le dit; j'aime, et seul je le sais ;
Et mon secret m'est cher, et chère ma souffrance ;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance,
Mais non pas sans bonheur; — je vous vois, c'est assez.

Non je n'étais pas né pour ce bonheur suprême,
De mourir dans vos bras et de vivre à vos pieds,
Tout me le prouve, hélas! jusqu'à ma douleur même . . .

Si je vous le disais, pourtant, que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez.

Wenn man solche und ähnliche Verse liest, so fragt man sich: ist denn das dieselbe Sprache, in welcher Malherbe, Boileau, Jean-Baptiste Rousseau, ja Beranger gedichtet haben? Es sind dieselben Wörter, nicht ein einziges neugebildetes, sie stehen alle schon im ersten Wörterbuch der Akademie von 1694, — und doch, wie fremdsprachlich sie klingen, verglichen mit der Sprache des 17. und des 18. Jahrhunderts! Hier haben wir einen greifbaren Beweis dafür, daß die Sprache eine organische Schöpfung ist, die in der äußeren Form unwandelbar bleiben und doch ihren geistigen und gemütlichen Gehalt vollständig ändern kann.

Musset hat Leidenschaft, — nicht die wortreiche Victor Hugo's, sondern die gehaltene Byrons. Er ist bei aller Leidenschaftlichkeit der wenigst rhetorische unter den Romantikern. Er braucht keine Rhetorik, denn er will ja nichts beweisen; er hat keine Tendenz. Er reitet keine utopistisch-socialistischen Steckenpferde wie Victor Hugo, er macht keine langatmigen Oden auf die Vorzüge der Republik vor dem Königtum; und selbst da, wo er sich über das chicanöse Preßgesetz einmal poetisch ausläßt, hält er keine allgemeine Rede über die geistige Freiheit, sondern verlangt nur für den Dichter das Recht, zu schreiben, was er wolle: „Die Menschen und die Dinge beim Namen zu benennen."

Wie sollte er auch rhetorisch sein, mit jener Absichtlichkeit, welche bei Victor Hugo unverkennbar ist? Er predigte keiner Schule, um ihn sammelte sich nicht, wie um Hugo, den »cher maître«, die Weihrauchfässer schwingende Gläubigenschaar. Er hat nie auf einer Tribüne gestanden, ist weder Abgeordneter noch Senator gewesen; er wollte auch nichts anderes sein als ein Dichter: einen Posten bei der Gesandtschaft in Madrid hatte er ausgeschlagen. Allerdings, in der Akademie hat auch er gesessen, das gehört nun einmal zum guten Ton; aber er war einer der seltensten Gäste in der Gesellschaft dieser patentirten Unsterblichkeiten. Von ihm rührt der bekannte Vers her: „Nackt wie der Redeschwall des Akademikers."

Musset hat die Beredtsamkeit des Herzens, nicht die der Lippen. Er sagt selten mehr, meist weniger als er empfindet. Mit wahrer Entrüstung schleudert er gegen die Wortemacher in der Poesie seine Verachtung (in dem Gedicht „Nach einer Lectüre"):

„Non, je ne connais pas de métier plus honteux,
Plus sot, plus dégradant pour la pensée humaine,
Que de se mettre ainsi la cervelle à la gêne,
Pour écrire trois mots quand il n'en faut que deux,
Traiter son pauvre coeur comme un chien qu'on enchaîne,
Et fausser jusqu'aux pleurs que l'on a dans les yeux.«

Musset selbst hat in einem seiner schönsten Gedichte dem obenerwähnten „Nach einer Lectüre", das Geheimniß aller Poesie zumal der lyrischen, mit beredten Worten verkündet; sie enthalten alles, was man zur

Definition der Lyrik sagen kann, und sind selbst schwungvollste Lyrik, — wohl das Schwungvollste, was wir überhaupt von Musset besitzen:

> Celui qui ne sait pas, quand la brise étouffée
> Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin,
> Sortir seul au hazard, chantant quelque refrain,
> Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
> Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
> Sur son chapeau cassé jouant du tambourin;
>
> Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
> Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée;
> Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
> Quelque chose qui l'aime errer autour de lui;
> Celui qui n'entend pas une voix éplorée
> Murmurer dans la source et l'appeler ami; — —
>
> Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
> Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
> Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus.
> Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
> Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
> Le coeur plein de pitié pour des maux inconnus:
>
> Que celui-là rature et barbouille à son aise,
> Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
> Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
> Et s'en aller ainsi jusqu'au Père Lachaise,
> Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas;
> Grand homme si l'on veut, mais poëte, non pas!«

Nimmt man aber zu dieser Wahrheit der Leidenschaft selbst noch den intensiven Schönheitssinn, der Musset leitete und ihn zu dem Ausruf trieb: »Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté«, so hat man immer noch nicht den ganzen Musset. Er ist ein großer Lyriker, aber er ist auch ein Franzose, und zwar ein Franzose aus der besten

Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Er hat Esprit und verleugnet ihn selbst in der innigsten Lyrik nicht. Der empfindsame Lyriker darf weinen wie ein törichter Knabe, aber er muß sich, ist er ein Gallier, die Tränen trocknen wie ein geistvoller Mann. Wie bei Heine schließen viele seiner innigsten Lieder mit einer Pointe; aber niemals wird er dabei so absichtlich verletzend, so brutal geschmacklos wie Heine. Mussets Esprit erinnert an die überlegene scherzende Anmut griechischer Dichter; er wagt sich vor bis an die Grenze der Wohlanständigkeit, aber er steht über den Dingen und — trägt im Notfalle Handschuhe. Er hat etwas Besseres als bloß Witz: er hat Humor; gallischen Humor freilich, lebhaft, aufgeregt, nicht tränenmüde wie der englische. Humor hat Mussets einziger Nebenbuhler in Frankreich gar nicht: Victor Hugo hat weder Esprit noch Humor, sondern Sarkasmus und Pathos. Musset nimmt die leichten Dinge leicht, — das vermag Hugo nicht.

„Namouna" von Musset bezeichnet das Gebiet, welches ihm allein in Frankreich eigen ist, an dessen Pflege man ihn unter Tausenden erkennt: das der poetischen Plauderei. Er hat es nicht zuerst entdeckt; Byrons „Don Juan" hat ihm den Weg dahin gezeigt. Musset ist darum nicht zum Nachahmer geworden, wenigstens nicht an Byron:

»Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?
Lisez les Italiens, vous verrez, s'il les vole,
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous«.

„Namouna“ ist ein Juwel, auch nach Byrons „Don Juan“ und gleichwertig mit Byrons „Beppo“. Besser als irgendeine Musset'sche Dichtung zeigt sie alle Seiten seines Wesens: die Leidenschaft (in der Abschweifung über Mozarts und Molières Don Juan), den Esprit in jeder Strophe, den Wohllaut des Rhythmus in jedem Verse.

Dabei hat der Dichter das weise Maß gehalten, welches diese den Leser leicht ermüdende Dichtungsart erfordert. Byron ist durch die Leichtigkeit seiner Versification, aber auch durch den Mangel an jeder Rücksicht auf das Publicum in seinem „Don Juan“ ins Maßlose verfallen, und während „Namouna“ ein schönciselirtes, fertiges Kunstwerk geworden, ist der „Don Juan“ mit all seinen großen Schönheiten und — seinen großen Längen ein colossaler, nie vollendeter Versuch geblieben. Auch an diesem künstlerischen Maßhalten Mussets erkennt man den französischen Schriftsteller.

Seine Stellung zu den Romantikern ist nach dem, was ich über seine Unabhängigkeit, über sein Nichtschulemachen gesagt habe, leicht zu erraten.

Er hat von ihnen nichts als einige Aeußerlichkeiten des Metrums und des Ausdrucks angenommen, und auch die nur in seiner ersten Gedichtsammlung (1829).

Da findet sich z. B. das „Stanzen“ betitelte Gedicht, in dem bunte Klosterfenster glühen und fromme mittelalterliche Kirchenglocken läuten, in einem offenbar Victor

Hugo nachgeahmten Metrum. Aber schon in derselben Sammlung steht jene tolle „Ballade an den Mond", die durch Inhalt wie Metrum eine geradezu geniale Verspottung des zur Manie gewordenen Romantismus enthält. Musset steht zu den französischen Romantikern fast genau so, wie Heine zu den deutschen: sie sind beide keine Ueberläufer des Heeres, denn sie hatten nie diesem Heere und nun gar einem Heerführer den Fahneneid geschworen. Sie benutzten vom Romantismus, was sich dichterisch verwerten ließ, und blieben im übrigen für sich.

Musset hat an der theatralischen Entscheidungsschlacht um Hugo's Hernani (1830) keinen Anteil genommen.

Mit 19 Jahren ist er als Dichter aufgetreten, mit 47 Jahren gestorben (1857), jünger als irgendeiner der großen französischen Schriftsteller, von allen in diesem Buch behandelten der jüngste. Die Poesie tödtet ihre Priester in Frankreich sonst nicht so früh, wie in andern Ländern!

In den letzten sieben Jahren hatte er nichts Bedeutendes mehr geschrieben. Er hatte durch seine ersten Lieder die gebildete Jugend an sich gefesselt; sie fühlte, daß aus ihnen das Herz eines jungen Dichters ihr entgegenschlug. Und das ist er während seiner ganzen Dichterlaufbahn geblieben: er hat etwas Jünglingshaftes bis ins Mannesalter hinein behalten; ein reifes Mannesalter hat er nie erreicht.

Mes premiers vers sont d'un enfant.
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme«

schrieb er in der Widmung an den Leser im Jahre 1840.

Er ist nicht alt gewesen, nicht im Leben, nicht in der Poesie, — er wird nie veralten.



XVIII.

Victor Hugo.

(Geboren 1802.)

Der vielseitigste und — zugleich der einseitigste große Dichter seines Jahrhunderts. Blickt man auf die ungeheure Mannigfaltigkeit seiner Werke (in 45 großen Bänden soeben vollständig erschienen), so verliert man leicht die Einheit seines Wesens aus den Augen; und doch ist Victor Hugo für Jeden, der auch nur die wichtigsten seiner Schriften kennt, in Allem derselbe. Man hört stets den nämlichen Ton aus aller Verschiedenheit der Wörter: den lauten, heftigen Ton der Rhetorik.

Victor Hugo ist ein Redner in der Lyrik, er ist ein Redner im Drama, ein Redner im Roman, in der Geschichtsschreibung, in allem was er je geschrieben. Auch seine Verskunst ist rhetorisch, — seine Alexandriner gewinnen erst ihren richtigen Pomp, wenn man

sie laut liest. Ein Dichter wie er mußte zum Politiker, oder doch mindestens zum Parlamentsredner werden; er verwechselt seinen Schreibtisch regelmäßig mit einer Rednertribüne. Auch da, wo jeder nichtrhetorische Dichter nur ein Schluchzen vernehmen läßt, die Naturlaute des Schmerzes, findet Victor Hugo die Haltung und den Tonfall des Redners. Darum muß man auch seine höchsten Leistungen auf diesem Gebiet suchen, und so mißlich es ist, aus einem Lebenswerk von solchem Umfang eine einzelne Stelle als Probe des Besten auszulesen, sei es mir dennoch gestattet, aus den „Vier Winden des Geistes" (vor vier Jahren erschienen, aber viel früher geschrieben) die Schilderung Ludwigs XV. herzusetzen als ein Probestück für des Dichters beste und einige seiner schlechtesten Seiten:

Und nun den vierten König — wie soll ich ihn schildern?[1])
Gekommen, um alles zu verderben und zu schänden,
So war er nicht der König des Bluts, sondern des Abschaums.
Der Andre (Ludwig XIV.) war die Sonne, — dieser kam und ward die Nacht.
Er war der unreine Pesthauch, er war das Erlöschen
Des letzten Atems und des letzten Sonnenstrahls.
Er heißt Roßbach, — heißt Terray. —
Dahin alles Reine, Große, alles Heilige, Schöne, Wahre.
Verderbtheit, Unzucht, Schamlosigkeit, Willkür,
Ein teuflischer Trieb, das Gegenteil zu verüben
Von allem, was Ehre gebietet. Ein Satyr auf der Lauer.
Schmutz und Nichts, — das war dieser Mensch. —
Und doch war unter ihm eine Morgenröte erglüht,
Ein neuer Tag brach an, es wehte ein neuer Hauch;
Frankreich war eine Schmiede, darin man hämmern hörte
Den Hammer des Fortschritts und den Amboß der Welt.

---

[1]) Die Uebersetzung macht nicht den Anspruch, metrisch zu sein.

Alles strebt zum Idealen, — er taucht sich in den Schlamm;
Frankreich eilt dem Licht, er dem Schatten entgegen;
Genüber dem Reiche des Lichts baut er das Reich der Nacht,
Im Angesicht von Paris baut dieser König Sodom!
Man suchte einen Namen für diesen Menschen:
Seht: schleichende Gier, vergiftende Liebesbrunst,
Alle Gemeinheiten und alle Ehrlosigkeiten, —
Aufatmen bei der Kunde vom Tod des eignen Sohns,
Schachernd mit der Teurung und auf Gewinn bedacht
Beim bleichen Hungerelend des eignen Volks.
Calas läßt er rädern, Labarre lebendig brennen,
Hart aus Stumpfheit und Weichlichkeit, — ein Barbar,
Um nur nicht die Mühe des Gutseins zu haben —:
Liliengeschmückter Düngerhaufen, Vitellius Bourbon!
Im „Hirschpark" träumt er von Inquisition,
Sein Ziel ist das Böse, der Koth ist sein Weg,
Ein Mensch des Dunkels, sich badend im Menschenblut.
Recht, Tugend — Chimären, einen Fußtritt dem Quark!
Bedeckt mit Infamie, von den Müttern verflucht.
Kalt sein Blick, Schmutz sein Schritt, Stolz die Stirn, das Herz von Stein:
Wie könnte sein Namen anders als „der Vielgeliebte" sein?!
— — — — — — — — — — — — — — — —

Die vorstehenden Zeilen sind nur der dritte Teil des Originals, welches von Wiederholungen und Selbstüberbietungen wimmelt. Man sollte nun denken, mit dem Trumpf des Beinamens wäre das Stück zu Ende. Aber das ist nicht Hugo'sche Art: bei ihm übertrumpft ein Knalleffect immer den andern. — Die Brandmarkung jenes allerdings scheußlichsten Monarchen Frankreichs schließt so:

Des Todes Hauch traf endlich dieses verruchte Haupt,
Er gab der Nacht zurück, was man seine Seele nannte.
Und als man ihn nun brachte beim dumpfen Klang der Glocken,
Nach Saint-Denis, zu ruhn mit dem dunklen Haufen der Andern,
Der Feige bei dem Starken, der Schmutzige neben dem Rohen,
Da sah man, während die Priester die Weihrauchfässer schwangen,
Ein Rieseln und ein Sickern unter dem Königssarge,

Ein unnennbarer Regen, der um die Räder spritzte,
Vom Wagen niedertriefend den Straßenschmutz befleckte.
Und das war jener Herrscher, jener stolze Königssproß,
Der Tropfen so um Tropfen aus seinem Sarge floß!

Auch damit schließt dieses Nachtstück noch nicht, — aber der Leser erläßt mir wohl die weitere Wiedergabe.

Victor Hugo ist nichts, wo er nicht Redner ist. Alle guten und alle schlechten Seiten seiner Schriftstellerart rühren von dieser Anlage her. Man beachte die historische Steigerung: Montaigne ist der geschwätzige Plauderer, Corneille der Declamator, Rousseau der Mann der Herzensberedsamkeit, — Victor Hugo der Redner schlechtweg. Will er den Tod seines Kindes beklagen, er hält eine Rede; — handelt es sich um die Schilderung der Seelenleiden eines zum Tode Verurteilten, — — eine Rede; um die Bestrafung eines Staatsstreichs, — Reden; in Versen, in Prosa, aber Reden. Alle seine dramatischen Helden und Heldinnen reden nicht, sondern sie halten Reden. Es halten Reden die Planeten, die Fixsterne, die Sonne, die Berge, die Flüsse, der Tod und das Leben, die „vier Winde des Geistes", — alles Denkbare und vieles Undenkbare.

Und zwar Tendenzreden! Voll irgendeiner dunkeln Weisheit, die nach Beendigung der Rede noch immer halbdunkel bleibt, voll prophetischer, orakelhafter Sprüche, die nur allzu oft ein Rätsel sind für Weise wie für Toren, und vor allem wohlgespickt mit Antithesen. Erkennt man Victor Hugo nicht in den ersten

besten vier Zeilen an seiner Orakelweisheit, so erkennt man ihn sicher an seiner Antithesensucht. Die Antithese ist die Form seines Denkens; er denkt nach zwei Seiten, pendelartig. Er glaubt, nichts gesagt zu haben, wenn er nicht das Gesagte durch dessen Gegensatz bekräftigt. Man prüfe darauf hin noch einmal die obige Probe!

Daß eine solche Art des Denkens und des Dichtens das gerade Gegenteil der Lyrik ist, brauche ich kaum erst zu beweisen. Die Lyrik verlangt die Vertiefung auf einen Punkt, die Einseitigkeit des Gefühls und der Anschauung. Die Antithese eignet sich dagegen vortrefflich für die Rhetorik, da wirkt sie als ein geistreicher Schmuck; aber die Lyrik soll nicht geistreich sein, wenigstens nicht in erster Linie.

Der Antithese hat Victor Hugo die größten Opfer gebracht. Er ist consequent in ihr, er überträgt sie bis in sein intimstes Leben. In den Flitterwochen seiner mit 20 Jahren geschlossenen Liebesehe schreibt er sein qualvollstes Buch: „Der letzte Tag eines zum Tode Verurteilten"; und der Reiz, den er als Dichter um seine Großvaterschaft gewoben, rührt auch her von der Lust an der Antithese. Man verkauft in Paris eine Photographie des greisen Victor Hugo, der seine Enkelkinderchen Jeanne und George auf den Knieen hält, und dessen schneeweißes Haupt zwischen den lachenden Kindergesichtern allerdings die merkwürdigste Antithese darstellt.

Ganze Gedichte Hugos sind auf den Effect eines packenden Gegensatzes zugespitzt. Aus dem Stoff für

ein kurzes Epigramm wird unter seinen Händen eine seitenlange Rhapsodie. In den schon erwähnten „Vier Winden des Geistes" findet sich ein „Lied", dessen erste vier Strophen Bilder tiefsten Friedens, reinsten Glückes entrollen. „Ich liebe," sagt der Dichter, „einen Zug palmentragender Nonnen mit langen Schleiern, — ich liebe den Ringeltanz lachender, rosiger Kinder, — den Liebestraum einer Jungfrau, die weint, ohne zu wissen warum, — meine Enkelinnen Jeanne und Marguerite, wie sie mit Flügelchen an den Füßen über die Auen fliegen." Und dann plötzlich:

Doch der Traum, der mir ganz meine Seele umfangen,
Draus mein Herz sich erfüllt mit der süßesten Lust,
Ist das Bild eines röchelnden Völkertyrannen
Mit dem Schwert in der Brust!

Das nenne ich doch eine Antithese! — Aber nein, wiederum ist der Dichter nicht ganz befriedigt: schon das folgende Gedicht erfindet einen neuen Gegensatz:

Mit dem Schwert, aber nicht mit dem Dolche des Mörders —

Die Sucht der Antithese erklärt das Meiste dessen, was Victor Hugo's Auffassung und Stil vor allen Andern auszeichnet. Seine Uebertreibung z. B. entspringt aus nichts anderm. Um die Antithese wirksamer zu machen, muß er die beiden Gegensätze möglichst von einander entfernen, muß er nach beiden Seiten übertreiben: Paris und Sodom; der stolze König und die zerfließende Leichenfäule; der Lilienmantel und der Düngerhaufen; die engelhaften Kinder und der ver-

röchelnde Tyrann. Daher die Maßlosigkeit seiner Darstellung, — schon in Aeußerlichkeiten. Der Roman »Les Misérables« schwillt auf zehn Bände an: das Drama „Cromwell“ ist ein Band von 600 Seiten. Die Phantasie des Dichters ist bewundernswert, aber sie raset durchs Weltall wie ein tollgewordener Komet, und weder der Leser noch — der Dichter selbst vermögen ihren Riesensprüngen zu folgen. Nur das Gigantische dünkt ihm poetisch, nur das Außerordentliche. Die Menschen reizen ihn nur, wenn sie diesseits oder jenseits der Menschheitgrenzen stehen: nur die großen Verbrecher, die Tyrannen und Ketzerrichter, oder die Allerweltsdirnen und Giftmischerinnen, die Zwerge wie Triboulet, die Ungeheuer wie Quasimodo und der „lachende Mann“. Schön ist häßlich, häßlich schön, das ist Victor Hugo's Zauberspruch. Er liebt das Häßliche — aus Antithesensucht, weil alle Welt es haßt, woher ja auch dessen Namen. Eines seiner Jugendgedichte fängt an:

Ich liebe die Spinne und liebe die Distel
Weil alles sie haßt. —

Je häßlicher, je abstoßender, je verbrecherischer, je verächtlicher eine Figur, desto besser: er macht aus dem Verbrecher Jean Valjean ein Muster menschlicher Opferfähigkeit, aus Lucrezia Borgia die Heldin der Mutterliebe, aus Marion Delorme einen Engel seelischer Keuschheit, aus Torquemada einen Märtyrer echter Menschenliebe!

Die Lust am Grausigen bei Victor Hugo ist gewiß weniger ein Ausfluß seines Gemütes als ein künstlerischer Handgriff, entnommen der Rüstkammer seiner Allerwelts-Antithese. Der Leser schaudert vor dem Grausigen zurück, — Grund genug für den Dichter, es ihm nicht zu ersparen. Der ganze Roman „Die Meerarbeiter" ist vielleicht nur geschrieben worden, um die Schilderung des Kampfes eines Tauchers mit dem Ungeheuer von Octopus (la pieuvre) anzubringen.

Gewiß besitzt Victor Hugo eine ungemeine Geschicklichkeit in der Steigerung der Effecte. Niemand versteht es so gut wie er, sich selbst zu überschreien. Aber gerade bei seinem Bemühen, durch die wuchtigen Massen zu wirken, verfällt er oft genug in die baarste Plattheit, ja in die Pedanterie. Will er irgend einen Satz durch ein Beispiel aus der Geschichte belegen, so begnügt er sich nicht mit zwei oder drei Fällen, — sondern er setzt alle Jahrhunderte in Contribution. Die ältesten assyrischen, hebräischen und egyptischen Könige, die unbekanntesten griechischen und römischen Namen, die dunkelsten Ehrenmänner des Mittelalters und der Neuzeit treten für ihn in Reih und Glied. Es finden sich bei Victor Hugo ganze Seiten voll historischer und geographischer Namen, von derselben Langweile, aber von geringerer Naivetät als der „Katalog der Schiffe" in der Ilias. Welche Pedanterie! welcher Ungeschmack! Selbst in einem allerliebsten Gedichtchen, einem Kinderreigen für Jeanne und George (in der Sammlung

„Die Kunst des Großvaterseins"), muß er die griechischen Namen der drei Steuerleute des Odysseus anbringen: Jason, Palinurus und Typhlos, — worüber sich Jeanne und George gewiß höchlich ergötzt haben. Natürlich passiren ihm bei solchen Aufzählungen nach historischen Leitfäden auch solche kleine Menschlichkeiten wie die, daß er Gutenberg zum Franzosen macht; aber das schadet ihm in Frankreich nichts. — Der Trost solchen Lächerlichkeiten gegenüber liegt in dem Spruche Rochefoucaults: „Nur großen Männern ist es gestattet, große Fehler zu haben."

Victor Hugo's Sprache ist oft zum Gegenstande der Verspottung gemacht worden; es gibt höchst gelungene Parodien namentlich auf seinen Proclamationsstil, der eigentlich selbst schon wie eine Parodie klingt. Als während des letzten deutsch-französischen Krieges der Abgeordnete Ludwig Bamberger sich den Scherz machte, eine Epistel an Europa als von Victor Hugo herrührend auszugeben, glaubte alle Welt an die Echtheit. Nun fängt zwar die wahre Berühmtheit erst mit dem Parodirtwerden an, aber es ist immer ein böses Zeichen für den Stil eines Schriftstellers, wenn man ihn bis zur Täuschung nachahmen kann; denn das Große, das wahrhaft Originelle kann kein Zweiter Einem nachmachen; die Parodie heftet sich doch nur an das Triviale.

Auch hierfür liegt der Schlüssel in der Rhetorik des Hugo'schen Stils. Er schreibt die Sprache eines Hohenpriesters; Büchertitel, Capitelüberschriften, Inhalt -- alles atmet den Dichter, der in pontificalibus das Hochamt der Poesie zu verrichten glaubt. Beileibe nicht einfach und natürlich schreiben, — es muß alles mystisch, pythisch, druidenhaft klingen, wie aus den Verzückungsdünsten des delphischen Dreifußes. Da findet Victor Hugo in seinem Manuscriptenschrank mehrere politische, satirische Gedichte, eine längere Dichtung über die letzten vier Könige Frankreichs bis zu Ludwig XVI., zwei mißlungene dramatische Skizzen, einige lyrische Strophen. Er packt das alles zusammen, — wogegen sich ja nichts einwenden läßt —, und benennt die beiden Bände ganz im Sprachgebrauch der Offenbarung Johannis: „Die vier Winde des Geistes." Warum vier Winde? Nun, weil Lyrisches, Episches, Dramatisches und — Satirisches darin steht.

Als Probe für die Sprache wähle ich — die Wahl ist leicht zu treffen — irgend eine Vorrede; in diesen offenbart sich sein Hang nach der mystischen Phrase am schönsten. Am 26. Februar 1880 schrieb er eine Einleitung zu der Ausgabe seiner Werke letzter Hand; sie steht vor dem Bande der „Oden und Balladen" und lautet im Auszuge:

„Jeder Mensch, der schreibt, schreibt ein Buch. Dieses Buch ist Er. Ob er es weiß oder nicht, ob er es wolle oder nicht, es ist so. — Wir lesen die Belagerung Trojas, wir sehen Achill, Hektor, Ulisses, die Ajax, Agamemnon; wir fühlen in diesem ganzen Werke eine Majestät;

es ist die des Verfassers. Hat Zoilus es geschrieben? Sehen wir zu, was er hinterlassen hat. Er ist ein Grammatiker, Erklärer, Glossator gewesen; jede Zeile atmet: Zoilus. Während ihr die Ilias vor euch aufgeschlagen habt, hört ihr die Stimme der Jahrhunderte sagen: Homer. — So erscheinen uns Aeschylus, Aristophanes, Herodot, Pindar, Theokrit, Plautus, Virgil, Horaz, Juvenal, Tacitus, Dante", u. s. w., u. s. w.

Die Stelle ist nicht nur charakteristisch wegen ihrer pedantischen Aufzählung von allerhand Namen, sondern vor allem wegen der priesterlichen Feierlichkeit, mit der — was gesagt wird? Die Trivialität, daß Homer anders geschrieben hat, als Zoilus; mit einem Wort: daß jedes Individuum ein Individuum ist. Aber Victor Hugo hat eine anbetende Schaar von jungen Opferpriestern um sich, die dergleichen als die höchste Weisheit bewundern und so die Wortberauschung des Meisters ewig neu nähren. Man glaube auch nicht, daß erst die Majestät des hohen Alters dem Dichter diesen unmöglichen Stil verliehen; so hat er mit 50 Jahren, so hat er mit 25 Jahren geschrieben. Und so wird er schreiben, bis dem nimmermüden Greise der Tod sanft die Feder aus der Hand nehmen wird.

Victor Hugo hat gar nichts Jugendliches; er hat es auch nie gehabt. Er ist nie jung gewesen und ist nie alt geworden. »Enfant sublime«, ein erhabenes Wunderkind hat ihn Chateaubriand genannt, und ein Wunderkind ist er geblieben. Einmal hat er wohl eine Wandlung durchgemacht: als er die mystische Schwärmerei für ein Gottesgnadentum der Königsherrschaft vertauschte mit dem Gottesgnadentum der Volksherr-

schaft; im übrigen, in seinen Bildern, seiner Sprache, seiner Metrik ist er heute nach 60 Jahren noch ganz derselbe wie in den ersten Gedichten. Er hat nie das Geringste von dem schönen Leichtsinn besessen, der Mussets erste Dichtungen so anziehend und fortreißend macht. Er war ja im angehenden Mannesalter schon das Haupt einer siegreichen Dichterschule, ein Patriarch mit 28 Jahren. Es ist kein rechtes Werden, kein Weiterwachsen bei ihm sichtbar. Er selber hat auch keine wahre Schaffenslust, — wie könnte er sonst ganze Haufen von Manuscripten länger als ein Menschenalter im Schrank modern lassen, wie er es mit der „Geschichte eines Verbrechers", mit „Torquemada", mit den berühmten „Vier Winden des Geistes" und mehreren anderen Dichtungen getan?

Victor Hugo will nicht wie ein gewöhnlicher Dichter, und wäre es nach dem Zuschnitt der größten, angesehen werden. Er hält sich von der Vorsehung auf die Erde gesandt zur Erfüllung einer besonderen Mission. Welcher denn eigentlich? das sagt er nicht; aber seine Jünger tun, als wüßten sie es. Seine Dichtungen sind neben ihrer poetischen Bedeutung noch irgend etwas Anderes, Höheres; ein neuestes Testament, in dem jeder Vers wörtlich und zugleich sinnbildlich zu verstehen sei. Seine Helden sind nicht Menschen, wie

sie sonst in Dichtungen vorkommen, sondern Symbole. Der Dichter saugt seinen Gestalten selbst das Lebensblut aus den Adern, bis sie als blasse Schemen von Begriffen umherirren. Jean Valjean ist nicht Jean Valjean, sondern die Macht des Gewissens; Ruy Blas ist der emporstrebende dritte Stand, und was der Phantastereien mehr sind. Wenn zwei Menschenkinder sich bei Victor Hugo küssen, so ist das kein Kuß zweier Lippenpaare, sondern es berühren sich zwei Principien oder zwei Welten mit den Lippen. In „Notre Dame de Paris“ hat er ein Wunderwerk der Belebung des Todten, der mittelalterlichen Kathedrale fertig gebracht; aber das Lebende lebendig zu gestalten, vermag er nicht; das tödtet er durch seine ewigen dogmatischen, metaphysischen Spielereien.

Echte Herztöne sind bei dem Rhetoriker Victor Hugo erschrecklich selten. Es ist bemerkenswert, daß nur ganz vereinzelte seiner Gedichte einen Componisten begeistert haben. Am ehesten lassen sich noch aus den »Contemplations« einige von Rhetorik und Antithesen ganz freie Stücke anführen; es sind die auf den jähen Tod seiner Tochter Leopoldine, welche bei einer Kahnfahrt sammt ihrem Gatten ertrank. Ich mache den Versuch einer Probe in rhythmischer, nicht metrischer Uebersetzung:

Oh, ich war wie ein Toller im ersten Moment,
Weh mir! und ich weinte drei Tage bitterlich.
Ich wollte mir die Stirn auf dem Pflaster zerschellen;
Dann wieder empörte mein Herz sich, ergrimmt,

Ich bohrte den Blick in das Schreckensereigniß,
Und ich glaubte es nicht, und mein Herz, es schrie: Nein!
Kann Gott solch unsagbares Unglück gestatten,
Daß im Herzen die Qual der Verzweiflung erwacht?
Mir schien, als sei das alles nichts als ein wüster Traum,
Als konnte sie mich nicht, mich so nicht verlassen,
Als hört' ich sie lachen im Zimmer daneben,
Und als müßte sie treten zur Türe herein.
O Gott, wie oft rief ich: Still, horcht, sie hat gesprochen:
Da! das ist das Geräusch ihrer Hände am Schloß.
Wartet, sie kommt gewiß. Laßt mich, daß ich sie höre,
Denn sie ist irgendwo in dieses Hauses Bann.

— —

Sie hatte die Art, seit frühsten Kinderjahren,
Jeden Morgen auf ein Weilchen in mein Zimmer zu hüpfen.
Ich harrte ihres Schritts, wie man harrt auf die Sonne.
Herein kam das Kind: Guten Morgen, Papachen, —
Nahm die Federn, beguckte Bücher und setzte sich nieder
Auf mein Bett, durchkramte meine Papiere und lachte.
Husch, auf einmal war sie weg wie ein flüchtiger Vogel.
Dann mit leichterem Kopf ergriff ich mein Tagwerk,
Oft stieß ich beim Blättern der ernsten Manuscripte
Auf irgend einen Schnörkel, den ihr Fingerchen gezeichnet,
Manch weißes Blatt war von ihrer Hand zerknittert,
Ach, und gerade auf diesen gelang mir der beste Vers.

Im Kreise seiner Enkel hat der Dichter diese Gabe der schlichten Naturwahrheit noch einmal wiedergefunden. Unter den Gedichten der „Kunst des Großvaterseins" sind manche von entzückender Herzenseinfalt.

Ueber die Keuschheit seiner Muse ist überhaupt nur eine Stimme; nie hat Victor Hugo eine schlüpfrige Strophe geschrieben, nie das weiße Priestergewand, welches er beim Dichten anlegt, durch irdische Flecken besudelt. Mit vollem Recht schrieb der 80jährige Greis am Schluß der Einleitung zu der Gesammtausgabe: „Bei allem Hader der Parteien, trotz Leidenschaften,

Zorn und Haß, wird kein Leser, er sei wer es sei, wenn er selbst achtungswürdig ist, dies Buch aus den Händen legen, ohne den Verfasser zu achten." -- Diese Achtung wird ihm auch von Solchen gezollt, die ihn aus politischen oder selbst aus literarischen Gründen befehden. Vergleicht man ihn, der doch gleichzeitig mit dem Jungen Deutschland groß geworden, mit den unfruchtbaren Weltschmerzlern unserer vormärzlichen Tage, so muß man sagen, Victor Hugo hat einst über seiner Zeit gestanden. Statt des Weltschmerzes hat er das große Weltmitleid, das ihn zum dichterischen Anwalt alles irdischen Unrechts — wie er es versteht — macht. Seit nunmehr 60 Jahren bekämpft er die Todesstrafe, oft mit rührender Naivetät; aber wer möchte einem solchen Kampfe die Achtung versagen? Und wer sich in Deutschland durch die verletzenden Ausbrüche seines Nationalgefühls nach 1871 abgestoßen fühlt, der lese die Schlußworte seines Briefes an die Frauen von Guernesey, worin er während des Krieges zur Spende von Charpie aufforderte:

„Wenn Sie ernstlich wollen, können wir in kurzer Zeit ein beträchtliches Quantum Charpie zusammenbringen. Wir werden hier zwei gleiche Teile daraus machen und den einen an die Franzosen, den andern an die Preußen schicken." — Er hat sein Wort während des ganzen Krieges gehalten.



XIX.

Alexander Dumas Sohn.

(Geboren 1824.)

Er ist weder der tiefste unter den drei großen modernen Dramatikern Frankreichs, -- denn das ist Augier; noch der spannendste, das ist Sardou. Ich wähle aber ihn, den berühmt gewordenen Sohn eines berühmten Vaters, als typischen Vertreter des neueren Dramas, weil er am consequentesten die Aufgabe der Bühne durchgeführt hat, wie sie das jetzige Publicum in Frankreich verstanden wissen will. Augier hat noch zu viel von der ernsten Charakterkomödie Molières, Sardou erinnert bedenklich an die Posse; Dumas ist der Dramatiker nach dem Herzen jener Franzosen, die in einem Drama vor allem einen „Handel" sehen, derselben Franzosen, zumal der Französinnen, welche sich bei einer irgendwie interessanten Gerichtsverhandlung um die Eintrittskarten zu den Zuschauertribünen reißen.

Dumas Sohn ist der Advokat auf dem Theater, der Plaideur, bald Vertheidiger, bald Staatsanwalt. Das wäre nichts Uebles, wenn er Personen verträte, wenn er Menschen im ernsten Rechtshandel um das Mein und Dein der Persönlichkeit vorführte. Aber er will mehr, und das ist seine dichterische Schwäche. Er will, ähnlich wie Victor Hugo, nicht mit Individuen zu thun haben, sondern mit Principien; darum die Blaßheit und Verschwommenheit fast aller seiner Personen. Sie sind Repräsentanzmenschen, aber keine Einzelwesen; sie vertreten gewisse Gesellschaftskreise, gewisse Tugenden und Laster, gewisse krankhafte Entwickelungsseiten der neueren Gesellschaft, aber sie vertreten nicht sich selber. Das Symbolisiren, diese Hugo'sche Krankheit, hat auch Dumas ergriffen. Daher die Schattenhaftigkeit seiner Menschen; man vergißt nichts so leicht wie ein Dumas'sches Stück, denn vom Drama haften mehr die Menschen als ihre Reden im Gedächtniß. Menschen aber kennt er nicht, sondern Begriffe: Octave in »Monsieur Alphonse« ist nicht ein bestimmter junger Mann mit bestimmten Eigenschaften, sondern er ist der Vertreter des „Alphonstums"; Marguerite Gauthier in der „Kameliendame" ist die typische Modellfigur eines ganzen „Standes"; und so könnte ich sämmtliche Stücke, bis zur „Fremden", durchgehen —: die Hauptpersonen sind nirgends Einzelmenschen, sondern Argumente einer Klage- oder Vertheidigungsschrift.

Dumas hat selbst in vielen Vorreden seine Auffassung von der Rolle ausgesprochen, die das Theater in unserer Zeit zu spielen habe. Da ihm nämlich die Stücke selbst nicht hinreichen, seine Ansichten alle zu entwickeln, so muß er zu Vorreden seine Zuflucht nehmen; einige dieser Vorreden sind länger als ein vieractiges Stück. — Gar nichts will Dumas wissen von der „Kunst um der Kunst willen". Das Theater solle keine bloßen Kunstwerke, auch nicht bloße Unterhaltung bieten; dazu sei unser Jahrhundert zu abgehetzt, zu hastig, um so viel Zeit allabendlich nur der Kunst oder dem Vergnügen zu widmen. In der Vorrede zum „Natürlichen Sohn" steht sein dramatisches Glaubensbekenntniß, welches merkwürdig mit dem von Schiller aufgestellten übereinstimmt (in dessen Aufsatz „Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet"). Dumas nennt sein Theater „das nützliche Theater"; er verlangt von der Bühne der Gegenwart positive Leistungen auf moralischem Gebiet: „unser Theater soll für das Gute tun, was „Tartüffe" gegen das Schlechte getan." Er spricht von einer „civilisatorischen" Aufgabe des Theaters und, damit kein Zweifel sei, sagt er ganz offen: „Ahmen wir das Theater Voltaires nach, für den es nur eine Tribüne war." „Wir machen Theater auf offenem Platz," ruft er im „Natürlichen Sohn" aus.

Und das ist derselbe Dumas, den man in Deutschland kurzweg als den Erfinder und Hauptpfleger des

„Ehebruchdramas“ bezeichnet? Derselbe! Benutzen wir diese Gelegenheit, um einen sehr gehässigen Irrtum zu berichtigen, der lediglich der Macht der Phrase zuzuschreiben ist. Was heißt „Ehebruchdrama“? Und welcher Vorwurf trifft einen Dichter, der mit Vorliebe den Ehebruch zum dramatischen Conflict wählt? Zunächst: sind wirklich die meisten der Dumas'schen Dramen Ehebruchdramen? Durchaus nicht, es sei denn, daß man unter Ehebruch jede Art der Beziehung zwischen Mann und Weib begreift. Die Zahl der Dumas'schen Stücke, in welchen weder Ehebrecher noch Ehebrecherin nach gewöhnlichem Sprachgebrauch eine Rolle spielen, überwiegt die der anderen. Und selbst in seinen wirklichen „Ehebruch“-Dramen — macht sich der Dichter etwa zum Verteidiger des Ehebruchs? Beschönigt er ihn? Empfiehlt er ihn? Ganz und gar nicht; er beklagt ihn; er verlangt in den Fällen, wo eine Schuld vorliegt, die Strafe; er ist bekanntlich bis zu dem grausamen „Tödte sie!“ — nämlich die Ehebrecherin — gegangen. Aber da, wo keine Herzens- und Gewissensschuld vorliegt, wo in das Herz der wider ihren Willen verschacherten Gattin eines unwürdigen, ungeliebten, untreuen Mannes eine echte Liebe einzieht, da verlangt Dumas — die Ehescheidung. Das ist der Angelpunkt all seiner Ehedramen, und mit der liebenswürdigen Offenherzigkeit, welche ihn auszeichnet, hat er selbst schon vor Jahren, in der Vorrede zu der „Fremden“, erklärt: „Die

Kammern brauchen uns nur die Scheidung zu gewähren, — und eine der unmittelbarsten Folgen dieses Votums wäre die plötzliche und vollständige Umgestaltung unseres Theaters. Die betrogenen Ehemänner Molières und die unglücklichen Frauen der modernen Stücke würden von der Bühne verschwinden, denn nur die Unlöslichkeit der Ehe gibt den Grund her zu den geheimen Rachetaten oder den öffentlichen Klagen ehebrecherischer Frauen."

Mit diesem Factor eines fast ausschließlich französischen Rechtszustandes muß man rechnen, wenn man gegen das Drama Dumas' und seiner Genossen nicht ungerecht sein will. In Frankreich allein gibt es selbst nach dem bürgerlichen Gesetzbuch bis zu dem Augenblick, wo diese Zeilen geschrieben werden, keine Ehescheidung.[1] Kein Wunder, daß ein Mann wie Dumas, an dem ein Advokat und ein großer Parlamentsredner verdorben ist, bei seinen Anschauungen über die Aufgabe der Bühne aus dieser eine Tribüne gemacht hat, von der er einen Feldzug führt um die Ehescheidung. Wenn dermaleinst — in Frankreich kommen alle heilsamen Reformen langsamer zu Stande als blutige Revolutionen — wenn dermaleinst die Ehescheidung wirklich zur gesetzlichen Wirklichkeit geworden sein wird, so hat Dumas sich ein unberechenbares Verdienst um ihr Zustandekommen erworben. Keiner hat so lange, so laut und so überzeugend wie er die Sache der

[1]) In den Tagen, wo diese Bogen gedruckt wurden, passirte das Gesetz über die Einführung der Ehescheidung die französischen Kammern.

menschlichen Freiheit auch in den heiligsten Fragen des Herzens verfochten. Den Schuldigen — der Tod! den Schuldlosen — die Freiheit! das ist mit kurzen Worten die Moral dieses Dichters der verlästerten „Ehebruchdramen". Daß diese schrecklichen Stücke in Deutschland ein ebenso großes, wenn nicht größeres Publicum als in Frankreich gefunden haben, nur beiläufig. Läge etwas Verderbliches in dieser Literatur, so hätte Deutschland den größeren Teil an diesem Verderb, denn ihm mangelt ja sogar die Entschuldigung, daß es sich um die dramatische Behandlung von Rechtszuständen des eigenen Volkes dreht!

Dumas ist der Dramatiker „des Kampfes zwischen Mann und Weib". Man kann nicht sagen, daß dies ein schlechtes dramatisches Tummelfeld wäre, — höchstens könnte man über die Einseitigkeit eines solchen Dramatikers sich beklagen. Aber in Frankreich ist das Princip der Arbeitsteilung auch in der Literatur strenger durchgeführt als bei uns; Jeder hat dort seine Specialität, in der er es natürlich eher zu einer gewissen Meisterschaft bringt.

Uebrigens hat Dumas noch ein andres Steckenpferd, und, wenn man ihn hört, ist dies ihm das liebste: die Frage des Kindes. Man kann dieser Seite seiner Tätigkeit eine gewisse Ritterlichkeit nicht abstreiten: er ist im buchstäblichen Sinne des alten Ritterschwurs der Schützer und Anwalt der Witwen und Waisen der Liebe. In dem Kampf zwischen der Brutalität und Gewissen-

losigkeit des Mannes und der liebenden, hingebenden Frau steht er auf Seiten der Frau, auch da, wo das Gesetz und die Gesellschaftsmoral von seiner Ueberzeugung abweichen. Und nun gar das Kind! „Inmitten aller Katastrophen, die aus den menschlichen Dummheiten hervorgehen, gibt es nur ein uns wirklich interessirendes Wesen, welches verdient, daß man immer wieder und ohne jede Einschränkung ihm zu Hilfe komme, weil es stets ohn Schuld unglücklich ist: das ist das Kind!" (Vorrede zu »Monsieur Alphonse«). Natürlich handelt es sich um das uneheliche Kind, denn die andern haben Beschützer genug, vor allem das Gesetz. Hier ist der Punkt, wo Dumas aus der Fülle des Herzens dichtet: er selbst ist ein solches uneheliches Kind, kein unglückliches, denn einen angenehmeren natürlichen Vater konnte er sich schwerlich wünschen als Dumas Père. Aber den Makel der unehelichen Geburt muß er selbst gefühlt haben, sonst hätte er nicht mit solcher Leidenschaft immer und immer wieder sich zum Anwalt der armen Wesen gemacht, welche in den meisten Fällen weder Vater noch Mutter haben.

Wieder ist es ein Paragraph des Code Napoléon, gegen welchen Dumas seine Angriffe richtet: der Paragraph, der den Nachweis der Vaterschaft verbietet, auch eine ausschließlich französische Rechtsanschauung und darum nur auf französischen Bühnen mit Recht verwendbar. Das uneheliche Kind, dieses so „interessante Wesen" ist Dumas' Hauptfundgrube. Er zeigt es in

jeder Gestalt: als frühreifes kluges Ding (Adrienne in „Monsieur Alphonse“), welches stärker als die eigene Mutter ist in der Verheimlichung der Wahrheit, — oder als Mustermenschen (Jacques im „Natürlichen Sohn“), der auf das Haupt seines höchst unnatürlichen Vaters feurige Kohlen sammelt. In der „Affaire Clémenceau“, in den „Ideen der Madame Aubray“ spielt das uneheliche Kind gleichfalls eine wichtige Rolle.

Dumas' These ist sehr einfach; sie steht in der Vorrede zum „Natürlichen Sohn“: „Wenn ein Mann der Mutter seines Kindes nichts weiter vorzuwerfen hat, als daß sie nicht hunderttausend Franken Rente besitzt, so ist es seine Pflicht, sie zu heiraten, als ob sie sie hätte.“ — Etwa der Mutter wegen? Die kommt ihm erst in zweiter Reihe —: des Kindes wegen! Denn wißt ihr, fragt er, was geschieht, wenn ihr sie nicht heiratet, wenn ihr nicht die Schande und das Elend von ihr abwehrt? Es verkommt, d. h. in so viel und so vielen Fällen von hundert wird es vor der Geburt, in so und so vielen nach der Geburt gemordet, bald schnell durch den Kindesmord seitens der Mutter, bald langsam durch die „Engelmacherinnen“. In der Vorrede zum »Monsieur Alphonse« gibt Dumas einen wahrhaft erschreckenden Auszug aus der Sterblichkeitsstatistik über die unehelichen Geburten. An der colossalen Kindersterblichkeit in Frankreich (360000 Todesfälle auf eine Million Geburten jährlich) hat die Unehelichkeit der Geburt einen furchtbaren Anteil.

Um diesen Zuständen ein Ende bereiten zu helfen, ist Dumas jedes Mittel der Polemik recht. Seiner Anwaltsache zulieb macht er aus den unehelichen Kindern seiner Stücke lauter Anwärter auf den Montyon'schen Tugendpreis und aus den unehelichen Vätern lauter Scheusale. Er gibt selbst zu, daß die Wirklichkeit sich oft anders verhält, aber erst kommt sein Client, dann seine Kunst. Man kann die dichterische Uneigennützigkeit nicht weiter treiben. — In seinem Ingrimm gegen die Grausamkeit des französischen Civilgesetzbuchs in Fragen der unehelichen Kinder geht er bis zum blutigen Sarkasmus und begegnet sich darin merkwürdigerweise, gewiß unbewußt, mit dem englischen Satiriker Swift: Dumas schlägt nämlich vor, da man augenscheinlich die unehelichen Kinder nicht als Menschen betrachte, da man sie morde, enterbe, rechtlos mache, so solle man wenigstens so viel Nutzen wie möglich aus ihnen ziehen und sie zu — künstlichem Dünger für den Ackerbau verarbeiten; man spare dann wenigstens die Begräbnißkosten dieser Massenleichen! — Die Ehescheidung hat er sicher herbeiführen helfen; es ist abzuwarten, wie weit seine dramatischen Plaidoyers auf die Aenderung jenes Paragraphen von der Vaterschaft Einfluß gewinnen werden.

Da, wo der Rahmen des Dramas nicht ausreicht, eine These zu entwickeln und zu verteidigen, hilft sich Dumas mit der Broschüre und der Vorrede. Den Charakter von Plaidoyers aber hat alles, was er schreibt, — auch in der Form. Er liebt das Gegeneinander-

halten von Gründen und Gegengründen, er führt gewissermaßen die Sache beider Parteien und entscheidet dann als Richter, nachdem er als Staatsanwalt und als Verteidiger plädirt hat. In den Vorreden handelt er meist vom Kinde, in den Broschüren von der Frau. »L'homme-femme« ist die umfangreichste, — „Die Frauen, die morden, und die Frauen, die wählen" die schneidigste. In letzterer spricht er sich sehr entschieden zu Gunsten des activen Wahlrechts der Frauen in Frankreich aus. Endlich in der Streitschrift „Die Ehescheidung" hat er alle erdenklichen Gründe für diese sociale Reform zusammengetragen und an den Gründen der Gegner eine Kritik geübt, die wenig zu wünschen übrig ließ.

Dumas ist kein großer Dichter; er ist auch kein großer Dramatiker, trotz der unleugbaren Wirkungsfähigkeit seiner Stücke. Hat er in seinen endlosen Vorreden die Wahrheit seines Herzens gesprochen — und ich zweifle nicht daran —, so macht er sich nichts daraus, ein großer Dichter zu sein, wenn er nur ein nützlicher Dramatiker ist. Und das müssen wir ihm zugestehen: er hat mindestens das Gute gewollt und manches Gute erreicht; nicht immer mit den reinsten Mitteln, aber einem Anwalt sieht man vieles nach, wenn er nur seine Processe gewinnt.



XX.

Honoré de Balzac.

(1799—1850.)

In der Literaturgeschichte ist es kein ganz seltener Fall, daß die Schüler und Nachahmer eines großen Neuerers durch ihre Uebertreibung und ihre größere Kunst der Reclame den Meister in Vergessenheit bringen. Gewöhnlich kehrt das Publicum nach einem Menschenalter zu diesem zurück, aber inzwischen haben die lärmenden Jünger ihren Zweck erreicht.

So geht es heute mit Balzac und den „Naturalisten" des Romans. Das große Publicum kennt immer nur die neuesten Schriftsteller, zumal das deutsche Publicum, welches geistig von der Leihbibliothek lebt. Diese liefert nur „Novitäten", Balzac ist seit 35 Jahren todt, und Zola lebt. Es gibt viele recht gebildete Menschen, die jeden Roman von Zola, von Balzac nicht einen einzigen gelesen haben.

Und doch geben die „Naturalisten“ Frankreichs zu, daß Balzac ihrer aller Meister ist. Flaubert nannte sich seinen Schüler; Daudet, Zola, die Goncourts, Maupassant stehen auf seinen Schultern, und selbst von Turgenjew weiß man, welche tiefe Verehrung er Balzac zollte.

Balzac ist der Schöpfer des europäischen Romans des 19. Jahrhunderts, nicht bloß des französischen. Auch die Engländer haben von ihm gelernt, — Thackeray am meisten; in Deutschland hat er keinen bestimmten Nachahmer, aber — es wäre nicht übel, hätte er welche.

Man nennt ihn den „Realisten“ des Romans. Das Wort ist durch seinen argen Mißbrauch in schlechten Ruf gekommen, aber nicht durch Balzacs Schuld. Ich kann mich hier nicht auf Auseinandersetzungen über den Begriff des Realismus in der Literatur einlassen, auch nicht darüber, ob er im modernen Sinne schon vor Balzac existirt habe oder nicht. Besser wir untersuchen Balzacs Realismus und vergleichen ihn mit dem seiner Nachfolger.

Balzac ist Realist, weil er Dichter ist. Er stellt die Menschen und Dinge mit der künstlerischen Lebensechtheit dar, weil er sich selbst mit ihnen zuvor in lebendige Beziehung gebracht. Er glaubt an die Geschöpfe seiner Einbildung, er sieht sie, er leidet und freut sich mit ihnen. Er lebt mehr in der Welt seiner Phantasie, als in der seiner Sinne. Einem Freunde, der ihm über eine Verwandte eine längere Geschichte erzählt hat, ruft

er zu: Sehr schön, aber nun zur Wirklichkeit, zu Eugenie Grandet (der Heldin seines gleichnamigen Romans). – Nur wer das tun kann, ist ein Realist seiner Kunst, den sich künstlerische Leser gefallen lassen.

Balzac lebt in seinen Personen und läßt die Personen in sich leben. Man weiß bei ihm nie, wo der Schriftsteller aufhört und wo der Roman anfängt; Autor und Buch sind eines. Aber nicht etwa in dem Sinne, daß Balzac sich selbst abgeschrieben hat. Im Gegenteil: wenige Schriftsteller verraten uns in ihren Werken so wenig von ihrem persönlichen Leben, wie Balzac. Man kann die hundert Romane, die seinen Namen tragen, alle durchgelesen haben und hat doch kein Bild vom Wesen ihres Verfassers. Es ist noch etwas anderes in ihm als das, was man „Objectivität" nennt, etwas höheres. Er hat, als Autor, gar keine Persönlichkeit, sein Leben wird verschlungen von der Romandichtung. Wohl hat er eine Mutter und Schwester, aber um mit denen auch nur brieflich zu verkehren, muß er sich schmerzliche Opfer seiner Gesundheit auferlegen, denn sein Leben gehört nicht ihm, nicht den Verwandten, sondern seinen Romanen. Der Mutter, die ihm Vorwürfe wegen seines seltenen Briefschreibens gemacht, antwortete er: „Meine gute Mutter, tu mir die Liebe und laß mich meines Lebens Last tragen, ohne mein Herz zu beargwöhnen. Ein Brief ist für mich nicht nur ein Stück Geld, sondern eine Stunde Schlaf und ein Tropfen meines Blutes, die ich opfere."

Das war keine Uebertreibung, denn Balzac hat sich notorisch zu Tode geschrieben. Wie hat dieser gehetzte Mensch gearbeitet! In einem Briefe beschreibt er seine unsinnige Jagd auf den Roman: „Ich gehe um 6 oder 7 Uhr Abends schlafen, mit den Hühnern; um 1 Uhr Nachts stehe ich auf und arbeite bis 8 Uhr Morgens. Dann esse ich etwas Leichtes, trinke eine Tasse reinen Kaffee und spanne mich wieder in die Arbeitskarre bis 4 Uhr Nachmittags. Hierauf empfange ich, nehme ein Bad, esse zu Mittag und gehe schlafen." — Ist es da ein Wunder, daß er mit 50 Jahren wie vom Blitz getroffen zusammenbrach?

Er mußte so arbeiten, denn — er hatte Schulden, verursacht durch eine mißglückte, in sich sehr aussichtsreiche Speculation mit einer billigen Classikerausgabe. Wie groß die Summe seiner Schulden gewesen, weiß man nicht; möglich, daß Balzacs erhitzte Phantasie selbst seine Schulden übertrieb oder doch die Angst vor ihnen. Ja, hätte er die leichte Hand Dumas' des Aelteren gehabt oder hätte er Sensationsmaculatur wie Eugen Sue zu schmieren verstanden, so wäre ihm die Arbeit gewiß lohnender geworden. Aber Balzac arbeitete schwerfällig wie selten ein Franzose, und wenn er dennoch jährlich 4—5 Bände fertig gebracht, so ist das nur mit dem Aufgebot aller Kräfte geschehen und dadurch, daß er aus einem gewöhnlichen Jahr so viel wie drei Arbeitsjahre fleißiger Durchschnittsmenschen machte.

Balzac, dieser außerordentliche Erzähler, war nichts weniger als ein Beherrscher der Sprache. Vielleicht sah er alles zu plastisch, um es leicht aufs Papier werfen zu können. So paradox es klingen mag —: Balzac war ein Genie, aber er hatte kein schriftstellerisches Talent. Er ist in der Ausführung selten auf der Höhe seiner künstlerischen Intuition. Er ist der ungleichste Autor, den man sich denken kann: Genieblitze dicht neben schleppenden Mattheiten; das einzig richtige, eine ganze Situation beleuchtende Wort, und dann wieder ein Tasten und Nebenbeitreffen wie bei einem Dilettanten. Das auffallendste Beispiel dieser Ungleichheit Balzacs ist wohl der Roman »La femme de trente ans«, dessen Anfang nur Balzac, dessen Ende jeder Stümper hätte schreiben können. Man merkt, daß die Hälfte aller Balzac'schen Schriftstellerei Nachtarbeit ist, ein Gemisch aus Hellseherei und Schläfrigkeit.

Die Lectüre Balzacs ist keine Erholung, — daher auch zum Teil seine Verschollenheit bei der Lesermasse. Seine Personen scheinen keine Franzosen zu sein, denn sie verstehen nicht zu plaudern; nichts weniger Natürliches als Balzacs leicht sein sollender Unterhaltungsstil. Und wie sauer hat er sichs werden lassen! In der Buchdruckerwelt war er verrufen wegen seiner endlosen Correcturen; die Hälfte seines Honorars ging oft dafür drauf. Trotz der von Schuldenangst beflügelten Eile hat Balzac seiner Künstlerehre nie etwas vergeben; er ist nie zu einem Zeilenreißer und Conversationsmacher

geworden, wie Dumas der Aeltere. Neidisch sah er die Leichtigkeit, mit der seine Freunde producirten, und doch blieb er bei seiner Art. Seine Manuscripte sind sämmtlich von seiner eigenen Hand geschrieben, er hat nie einem Secretär dictirt. Sehr gute und sehr schlechte Romane sind in einem und demselben Jahr entstanden, aber die stilistische Mühe war bei allen dieselbe.

Ein Schriftsteller, der so wenig äußere Reizmittel besitzt, für den vor allem die Sprache sehr selten dachte und dichtete, muß ganz besondere innere Vorzüge haben, wenn er nach 50 Jahren vor einem Gerichtshof von Seinesgleichen, vor den Romandichtern aller Länder als ihr Meister besteht. Der Hauptvorzug der Romane Balzacs vor denen seiner Nachfolger ist ihr poetischer Gehalt. Er schildert die Wirklichkeit, aber er photographirt sie nicht. Sie bricht sich durch das Prisma einer Dichterseele, welche alle Strahlen durchläßt. Mit jener göttlichen Unparteilichkeit, wie sie nur große Künstler besitzen, läßt er die Sonne seiner Phantasie scheinen über Böse und Gute. Er ist der Realist des Schönen und Guten nicht minder als des Häßlichen und Schlechten. Seine Nachfolger haben geglaubt, interessanter zu sein, wenn sie nur das Häßliche, das Rohe schilderten; bei Balzac merkt man die innere Freude an einer reinen, edlen Gestalt, deren er so viele geschaffen. Da ist vor allen Eugenie Grandet, eine fast engelhafte weibliche Figur, und doch so menschlich wahr. Da ist die Dulderin Madame Hulot (in „Cousine

Bette"), da der Held der Redlichkeit César Birotteau, da ist Schmucke (in „Cousin Pons"), ein Deutscher, das Gegenstück zu dem scheußlichen Deutschen Nucingen.

Bei Balzacs Nachfolgern häufen sich die Schatten dichter und dichter, dazwischen zucken Blitze und steigen Pestdämpfe auf; bei Balzac selber wechselt Licht und Schatten ab, wie im Leben, wie in jeder großen Dichtung. Wie eng sind die Grenzen des Könnens bei Zola, selbst bei Daudet, — bei letzterem mit jedem Roman sich mehr verengend und das Element des Guten ausschließend; wie weltweit bei Balzac! Gewiß, er kennt das Gemeine, das Scheußliche, er schrickt auch nicht vor der brutalen Nacktheit der Schilderung zurück; aber dicht daneben, in demselben Roman, stehen bei ihm die Lichtgestalten, an denen das Gemeine nicht haftet. Will man die Grenzen des Balzac'schen Dichteringeniums überschauen, so lese man nacheinander die »Contes drôlatiques« mit ihrer den mittelalterlichen Fabliaux nachgeahmten cynischen Derbheit — und „Eugénie Grandet", — oder „Cousine Bette" und „Die Lilie im Thal". Auch ist seine Darstellung des Lasters sehr verschieden von jener der „Naturalisten". Diese bilden sich etwas besonderes ein auf ihre Gefühllosigkeit gegenüber den Krebsschäden der Menschheit; sie spielen sich auf die wissenschaftlich kalten Beobachter hinaus, auf die Lazarethärzte. Balzac ist das alles auch gewesen, ohne so viel Aufheben von der Wissenschaftlichkeit und „Document"-Forscherei zu

machen; aber daneben ist er noch etwas Besséres als der kaltherzig beobachtende Arzt, für den der Kranke eben nur ein interessanter Fall ist, aber kein Individuum. Balzac hat etwas von einem Krankenpfleger, man könnte sagen von einer barmherzigen Schwester, wenn der Vergleich nicht allzusehr hinkte. Und da, wo nichts zu pflegen und zu lindern ist, breitet er den Mantel der dichterischen Phantasie darüber und läßt uns durch die düstere Großartigkeit der Schilderung fast vergessen, mit einem wie ekeln Gegenstande wir zu tun haben. Der Galeerensträfling Vautrin z. B. ist gewiß eine furchtbare Figur, aber Balzac hat ihn mit so unheimlichem Feuer zu schildern gewußt, daß die Poesie der Darstellung uns selbst solche Monstra erträglich macht.

Und noch eines, was Balzac von den Naturalisten scheidet, — vielleicht das Wesentlichste. Letztere halten sich zur Literatur eigentlich für zu gut; sie betrachten die Romanschreiberei des alten Stils für einen überwundenen Standpunkt; sie haben nicht Worte genug der Verachtung für die, welche sie „Romantiker" schimpfen, also für Chateaubriand, selbst für George Sand. Sie möchten gern auf einer Linie stehen mit den Professoren der Physiologie, der Anatomie, der Pathologie. Darum die großsprecherische und im Grunde doch furchtbar dilettantische Nachäffung des Sprachgebrauchs der Naturwissenschaft. Schildert einer dieser Naturalisten irgend eine Dirne oder einen verkommenen König oder eine liederliche Schauspielerin, so halten sie sich für zu gut,

um bloß die Individuen zu charakterisiren; jene Dirne, jener König, jene Schauspielerin sollen nicht nur Typen ihres Standes sein, sondern sie sollen gar wissenschaftliche Formeln fleischlich vertreten. Etwas vom Geiste Victor Hugo's mit seiner Symbolisirungssucht steckt in all diesen Renegaten der wahren schriftstellerischen Kunst.

Balzac hat vor allem Menschen schildern wollen, nicht Principien in menschlicher Gestalt. Der Geizhals Grandet ist das bestimmte Individuum Grandet, nicht etwa der Geiz oder gar irgend eine wissenschaftlich klingende Formel der physiologischen Psychologie. Er bleibt innerhalb der Grenzen seiner Kunst, die weiß Gott weit genug gesteckt sind, und sucht seine Leser nicht zu blenden durch falsche Wissenschaftlichkeit aus zweiter oder dritter Hand. Das Größte, was einem Dichter zu leisten vergönnt ist: das Schaffen menschlicher Einzelwesen, die sich dem Leser unvergeßlich einprägen, ist unter den Realisten des modernsten Frankreichs außer Balzac nur noch Daudet zuweilen gelungen, aber auch diesem schon seit Jahren nicht mehr.

Der Zweck aller Balzac'schen Romandichtung bleibt immer der innere Mensch. Er ist der Schilderer der Seele, ganz besonders der weiblichen. Einer der talentvollsten Nachfolger Balzacs, Edmond de Goncourt, wollte neulich den Versuch machen, das Geheimste des Geheimen einer Frauenseele zu offenbaren, und hatte

sich zu dem Zwecke in einer Art von Circular an seine Leserinnen gewandt und um Notizen gebeten, — der wissenschaftelnde Dilettantismus der Naturalisten nennt das „menschliche Documente“. Das Ergebniß dieser eigentümlichen Materialsammlung hat er alsdann zu einem Roman verarbeitet, der als ein Muster seiner Gattung anzusehen ist: die vollständige Abtötung des Individuums im Roman. Goncourt glaubt damit etwas ganz Neues erfunden zu haben, wenigstens sagt er's in der Vorrede seines Romans „Chérie“, — und doch ist diese Art der Literatur nichts als die Galvanisirung einer längst begrabenen, unnatürlichen, langweiligen Dichtungsart: der Allegorie. Im „Roman von der Rose“ geht es ungefähr ebenso zu, wie in den experimentellen Romanen der Naturalisten; auch die falsche Wissenschaftlichkeit ist da schon zu spüren, nur an Schattenhaftigkeit der Personen übertrifft der allegorische Roman des 19ten Jahrhunderts den des 13ten.

Balzac will nichts anderes beweisen, als was seine Personen fühlen, sagen und tun. Er treibt keinen Hocuspocus mit den Gesetzen der physischen Erblichkeit, denn er weiß davon so wenig, wie die Wissenschaft selber. Seine Menschen sind selbständige Wesen mit so viel Verantwortlichkeit, wie nun einmal jedes Individuum auf sich nehmen muß, ohne sich hinter wissenschaftlich klingenden Redensarten wie Degeneration, Evolution, Hereditât verstecken zu dürfen.

Und wie er in den Seelen dieser Menschen zu lesen versteht! Er hat etwas von einem Detective des Seelenlebens; man denkt bei seinen Romanen an den Teufel Asmodäus, der in Lesage's Gil Blas die Dächer der Häuser abdeckt und den Studenten in das wahre Treiben ihrer Bewohner hineinschauen läßt. Was alles muß Balzac, trotz seines zurückgezogenen Lebens, beobachtet und ergründet haben, um mit so sicherer Hand die Masken abzureißen und seinen Personen zuzurufen: Du bist der Mann, du bist die Frau!? Mehr als tausend Personen hat er in seinen Romanen geschildert, natürlich nicht alle meisterhaft, aber wie viele darunter so daß man ihr Bild nicht wieder loswird! Die Holprigkeiten ihrer Reden in Balzacs Stil, ja die Uebertreibungen in der Zeichnung hat man längst vergessen, aber die Menschen selber nicht.

Balzac hat einige äußere Aehnlichkeit mit Beaumarchais: beide sind Projectenmacher im großen Stil gewesen, nur daß Balzacs Projecte stets mißglückten und ihren Erfinder in Schulden stürzten, während Beaumarchais Millionen durch seine Hände gleiten ließ. Das großartigste Project Balzacs war aber doch ein literarisches, seine „Menschliche Komödie“, ein Schauspiel in hundert Acten, deren jeder ein Roman ist. Nachdem er sich eine Phantasiefamilie von einigen hundert Mitgliedern geschaffen, braucht er keine andere Welt mehr; seine Romanfiguren, aus allen Ständen genommen, sind eine Art von Quintessenz der Gesell-

schaft, und ihre Geschichte soll zugleich die Geschichte ihrer Zeit sein. Aber man beachte wohl: Balzac hatte zuerst den Roman der Individuen geschrieben und diese dann durch die Sammlung der „Menschlichen Komödie“ in Beziehung zu einander gebracht, — während die Pseudowissenschaftler der neuesten Zeit überhaupt keine einzelnen Romane mehr schreiben, sondern nach einem vorgefaßten Plan ganze Serien von Romanen versprechen und auch ausführen. Auch Balzac verwendet oft genug dieselbe Person in zwei verschiedenen Romanen, aber er tut das ohne Aufwand wissenschaftlicher Redensarten, ohne Kokettiren mit der Kenntniß der Erblichkeitsgesetze, — lediglich weil er dieselbe Figur sehr gut in eine andere Gruppe einfügen kann, und weil der Leser eine ihm schon bekannte Figur immer mit Vergnügen wiedersieht. Er treibt dabei keine Mystik, spielt nicht Vorsehung, sondern handelt wie ein naiver Mensch und gutaufgelegter Künstler.

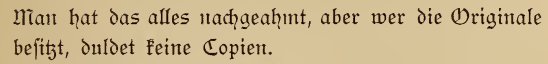
Nicht einmal das haben die Naturalisten der Neuzeit vor Balzac voraus, daß sie das Gewöhnliche, das Alltägliche in die Literatur eingeführt haben. Er ist es gewesen, der sie das gelehrt hat; aber leider ist es bei der Lehre geblieben. Das Alltägliche gehört mit nicht größerem noch geringerem Rechte in die Literatur des Romans als das Außerordentliche; beides wird erst durch die Hand des Künstlers literaturfähig. Es genügt nicht, daß man einen platten Dummkopf genau so platt und so dummköpfig abconterfeit, wie er im wirklichen

Leben ist, denn um Dummköpfe kennen zu lernen, brauchen wir wahrhaftig keine Romane zu lesen. Worauf es uns ankommt, gleichviel ob wir im Roman Dummköpfe oder Genies vor uns haben —, das ist: wie sieht dieser Mensch aus im Geiste dieses Schriftstellers? Mit einem Wort: Porträtmalerei wollen wir, nicht Photographie!

Darin ist nur Einer von seinen Schülern Balzac nahe gekommen: Gustave Flaubert in seiner „Madame Bovary". Wer aber sehen will, wie auch bei diesem talentvollsten Nachfolger Balzacs die Kunst des Abmalens in das Handwerk des Abklatschens ausartet, der lese dessen nachgelassenes Werk „Bouvard und Pécuchet"!

Balzac hat das Gewöhnliche poetisch zu machen verstanden. Das gibt z. B. seinem Parfümeriewaarenhändler Caesar Birotteau eine tragische Größe, die durch die Niedrigkeit des Stoffes keine Beeinträchtigung leidet. Man liest die Geschichte seines Bankrotts mit einer Spannung, als handle es sich um den Untergang eines Weltreiches.

Was vor Balzac für sehr gemein, für sehr unpoetisch galt — wenigstens in der Literatur —, das hat er zu einem Factor der Romandichtung gemacht, der seitdem eine Rolle darin spielt wie früher die Liebe oder die Eifersucht oder sonst ein Seelenmotiv, — ich meine das Geld. Balzac weiß den runden Summen eine Beredsamkeit zu geben, als wären es Liebhaber.



Man hat das alles nachgeahmt, aber wer die Originale besitzt, duldet keine Copien.

Mit Balzac hat Frankreich seinen größten Meister des psychologischen, poetischen Romans verloren. Sehen wir zu, was es dafür von seinen Nachfolgern erhalten hat; Zola kann es uns zeigen.





XXI.

Emile Zola.

(Geboren 1840.)



Das besonnene Urteil über diesen augenblicklich meistgelesenen Schriftsteller Frankreichs ist schwer geworden durch allerlei Unwahrheiten, welche von der Berufkritik und auch vom Publicum ausgestreut werden. Zola gilt für den unmoralischsten Romanschriftsteller, der je gelebt, — jedenfalls für den unmoralischsten der Neuzeit. Dieses törichte Vorurteil läßt keine unbefangene Kritik aufkommen. Was Zola sonst noch ist, in welchem Verhältniß er zu seiner Zeit, zur Romanliteratur seines Landes und der Welt steht, ob er trotz seiner „Unmoral" ein Künstler ist oder nicht, — das alles kommt gar nicht in Frage, denn „er ist so unmoralisch"! Und so urteilen — außer den Frauen — auch Männer, dieselben Männer, welche nicht das Mindeste auszusetzen haben an den

Zweideutigkeiten der modernen Operetten, Possen, Lustspiele; so urteilen Zeitungsredacteure, welche es ruhig geschehen lassen, daß in den von ihnen geleiteten Blättern jeden Tag die schamlosesten Annoncen erscheinen. So urteilen männliche Leser, obwohl sie in Zola schwerlich irgendetwas gefunden, was sie selbst nicht längst gewußt, ja wohl selbst in Männergesellschaften lachend weiter erzählt haben!

Es herrscht gerade in Bezug auf Zola eine förmliche Verschwörung der Heuchelei. Warum ist Zola unmoralisch? Weil er unmoralische Menschen und ihre Handlungen schildert? Aber seit wann gehören denn die dunkeln Elemente des Lebens nicht auch zur Literatur? Oder schildert er sie etwa in der Absicht, seine Leser zur Unmoral zu verführen? Beschönigt er das Laster? Macht er lüstern darnach? Nein, das haben selbst seine ärgsten Feinde ihm noch nicht nachgesagt. Im Gegenteil: man wirft ihm ja vor, daß er das Laster gar zu gräßlich und abschreckend schildere, daß es doch sehr unappetitlich sei, Nana an den schwärenden Pocken sterben zu sehen, und dergleichen. Nun wohl, man nenne einen Schriftsteller, der sich bei der Schilderung des Schlechten in der möglichst abstoßenden Pinselführung gefällt, wie man wolle, nur unmoralisch darf man ihn nicht schelten. Diese Bezeichnung verspare man sich für die zahllosen französischen und leider auch deutschen Romandichter, die offenbar nur in der Absicht, die Einbildung des Lesers zu reizen, sich mit der Schilderung

des Lasters abgeben und nie deutlich merken lassen, auf welcher Seite sie eigentlich stehen.

Zola ist nicht unmoralisch, mindestens ist er es nicht mit Absicht. Seine Zwecke sind ganz unverkennbar solche der erziehenden Moral, und auch viele seiner Mittel. Leider kommen die meisten seiner Romane nicht in die richtigen Hände: was soll ein nüchterner Leser aus dem „Assommoir“, dieser Höllenbreugelei der Trunksucht, lernen, und was kann eine solche Brandmarkung der Unzucht wie in „Nana“ und in „Pot-bouille“ einer ehrbaren Leserin nützen? Und daß die Zahl der nüchternen und ehrbaren Leser und Leserinnen Zola'scher Romane größer ist als die der — anderen, wird nicht bestritten werden können.

Es läßt sich aus den mehr als 25 Bänden Zola's schwerlich eine Seite aufweisen, die wirklich unmoralisch, die unkeusch wäre. Für Knaben und junge Mädchen freilich schreibt dieser Mann nicht, und nur solche Leser könnten an einzelnen Stellen moralische Gefahr laufen.

Zola ist bis zum Ekel roh, er wühlt in den Scheußlichkeiten des menschlichen Lebens, er fürchtet sich vor keinem übeln Geruch, er läßt seine „Helden“ und „Heldinnen“ Vocabeln sprechen, die in ehrbaren Wörterbüchern fehlen; aber er ist nie und nimmer schlüpfrig. Er kennt keine lasciven Andeutungen, er hebt keine Vorhänge halb auf und lädt dadurch die Phantasie zur Ergänzung ein. Was er Häßliches zu sagen und zu

zeigen hat, das sagt und zeigt er mit der Brutalität der Wahrheit und — des Zornes.

Eine ganz andre Frage ist es, ob Zola in der Darstellung des Häßlichen und Gemeinen die Grenzen der künstlerischen Notwendigkeit eingehalten hat oder nicht. Da muß man ohne Besinnen sagen: er hat sie unzählige Male überschritten, ohne Zwang, — aus einem Hange, der Zola's und eines großen Teils der neuesten französischen Literatur psychologisches Kennzeichen trägt: aus Blasirtheit. Zola hat in mehreren Büchern bewiesen, daß er nicht ausschließlich die Nachtseiten des menschlichen Lebens hervorsucht, ja daß er nicht einmal ausschließlich an der brutalen Nacktheit des Wortes seine künstlerische Freude hat. »Une page d'amour« und »Au bonheur des dames« sind da, um ihn gegen den Vorwurf der Einseitigkeit zu verteidigen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß er mit Vorliebe das schildert, was den Leser abstoßen muß.

Um Zola's Eigenart zu begreifen, darf man nicht vergessen, in welcher Zeit er großgeworden ist. 1840 geboren und als Jüngling von 18 Jahren nach Paris gekommen, hat er sein erstes Jahrzehnt als Mann unter dem zweiten Empire, in dessen siegesbewußtester und genußsüchtigster Periode verlebt. Mittellos, mit einem ganz geringen Gehalt als Buchhalter des Verlegers Hachette, in einer Mansardenkammer, — so hat Emile Zola vom Ende der 50er bis zum Ende der 60er

Jahre in jenem Paris gedarbt, in welchem die Romandichter der Mode, die Besucher der Weltausstellungen, die officiellen Lobhudler des Kaiserreichs eitel Glanz und Glück erblickten.

Von seiner Dachkammer aus sah Zola dieses Paris mit anderen Augen an, als die Boudoirdichter; und als die gewaltige Katastrophe von Sedan das Kaiserreich weggefegt, hatte Zola's Stunde geschlagen. Die Gräuel der Commune hatten ihm die Richtung für seine Betrachtung gewiesen, und er schlug sie ohne Schwanken ein. Seine Romane sind der drastischste Ausdruck des Katzenjammers, der Blasirtheit nach dem Genußtaumel des verflossenen Kaiserreichs. Man braucht nicht an der Schwelgerei der fetten Jahre teilgenommen zu haben, um dieses Gefühl des Ekels gegen jenes Treiben zu teilen. Unter dem Empire wäre ein Schriftsteller wie Zola selbst dann nicht möglich gewesen, wenn die Censur ihm seine furchtbaren Strafgerichte an der Kaiserwirtschaft hätte durchgehen lassen.

Diese katzenjämmerliche Stimmung der französischen Gesellschaft nach 1871 ist der Boden, auf dem Zola's Romane gewachsen sind. Die Genußfähigkeit war durch die raffinirte Schwelgerei eines Menschenalters abgestumpft; die eleganten Unzüchtigkeiten einer Hortense Schneider (der Großherzogin von Gerolstein) kitzelten die Ohren nicht mehr; die Nacktheiten einer Cora Pearl hatten die Augen ermüdet. Wie wenn man's einmal mit dem Widerlichen versuchte? Mit dem Wild-

bretduft der Fäulniß, mit dem Waten im Schlamm, mit dem Anblick dessen, was jeden natürlichen Sinn anekelt? — Ich mache Zola nicht den Vorwurf, daß er diese Stimmung der Blasirtheit in böser, etwa in gewinnsüchtiger Absicht ausgenutzt, noch weniger, daß er sie großgezogen habe. Er hat sie geteilt, und in ihm ist sie zum stärksten schriftstellerischen Ausdruck gekommen, weiter nichts.

Zu wiederholten Malen nannte ich den Geist des „Frondirens“, die Lust am Widerspruch um des Widerspruchs willen, einen der Charakterzüge des französischen Volks und seiner Literatur. Bei Zola ist dieses Frondiren außerordentlich stark entwickelt. Ihr liebt die Wohlgerüche? Da habt ihr die Düfte der Hallen, eine ganze Käsegeruch-Symphonie (im »Ventre de Paris«). — Ihr geht an einem Betrunkenen voll Abscheu schnell vorüber? Seht, hier liegt Coupeau in seinem eigenen Säuferunrat (im „Assommoir“). — Begegnet ihr einer Dirne, so wendet ihr euch ab? Hier ist Nana, die höchste Potenz des Dirnentums, ein ganzes Bordell in einer einzigen Person. — Die Geburt eines Kindes dünkt euch allen zwar ein sehr wichtiger Act der Natur, aber die Details überlaßt ihr dem Geburtshelfer? Hier packe ich euch am Arm, halte euch fest vor dem Bett einer Gebärenden und lasse euch alle ihre Qualen hören und sehen (in »La joie de vivre«). — Ihr legt mit einem Gefühl körperlichen Behagens täglich reine Wäsche an und werft die unsaubere in die Ecke? Da, seht her,

was sagt ihr zu diesem Korb voll schmutziger Wäsche? Und dabei breitet der Verfasser Stück für Stück vor Nasen und Augen aus.

Nicht daß Zola seine häßlichen Stoffe so behandelt, wie er es tut, sondern daß er sie überhaupt gewählt hat, könnte man ihm zum Vorwurf machen. Aber wer kann gegen seine Weltauffassung? Zola sieht in der Welt die Schatten deutlicher als die Lichter. Es ist das vielleicht ein Fehler des inneren Auges, ähnlich dem des kleinen Kay im Andersen'schen Märchen, dem ein Splitter des zerborstenen Teufelspiegels ins Auge geflogen war, und der in Folge dessen alles verzerrt sah. Uebrigens hat ihn der kolossale Erfolg insofern gerechtfertigt, als er augenscheinlich die Stimmung der Blasirtheit und den Hang zum Hautgoût des Widerwärtigen bei dem Publicum befriedigt hat.

Zola ist das Haupt der Naturalistenschule, welche ihrerseits die Fortsetzung des Balzac'schen Realismus vorstellen will. Der Naturalismus soll nach der Definition der Berufenen sein: die naturwahre Wiedergabe der Wirklichkeit. Es versteht sich von selbst, daß diese im strengen Sinne unmöglich ist, wenigstens unmöglich mit den Mitteln der Kunst. Sie ist aber auch überflüssig, denn um uns nur die Wirkungen zu verschaffen, welche die Wirklichkeit bietet, werden wir uns besser an dieser halten. Die Naturalisten sehen sich denn auch genötigt zuzugestehen, daß sie im besten Falle die Wirklichkeit nur so wiedergeben können, wie sie sie gesehen

haben, und daß bei der Darstellung ohne eine gewisse Convention nicht auszukommen sei. Zola schildert uns den Lebensgang der Nana nicht etwa durch einen Polizeibericht über jeden ihrer Tage und jede ihrer Nächte, sondern auch er bedient sich der perspectivischen Verkürzungen, die zum Wesen aller schriftstellerischen Kunst gehören.

Aber nun kommt die große Neuerung, welcher die Naturalisten sich rühmen und durch deren Einführung in den Roman sie ihn aus den Schranken menschlicher Unzulänglichkeit in das Gebiet der absoluten Wahrheit und Wirklichkeit gehoben glauben: es ist das, was sie mit großer Unverfrorenheit „wissenschaftliche Methode" nennen. Die Phantasie hat ihre Rolle ausgespielt, — fortan herrscht das „Experiment". Man gibt sich den Anschein, als sei jedes Wort, jeder Gedanke, jede Handlung, jede Geste auf „wissenschaftlichem" Wege gefunden und dann protokollirt. Es ist ein Glück, daß die Naturalisten ihre Romane nicht ganz genau nach ihren Theorien schreiben, denn sonst läse sie kein Mensch. Gewisse Aeußerlichkeiten verdanken sie allerdings einer Beobachtung, die an Scharfblick für das Detail andere Romanschriftsteller übertrifft; aber da wo sie wirklich große Leistungen der Menschendarstellung aufzuweisen haben, sind sie ganz genau so verfahren wie ihre Vorgänger seit Jahrhunderten: sie haben das Leben der Wirklichkeit mit der Phantasie beleuchtet, sie haben es gemalt wie Künstler, nicht abgeklatscht

wie Stubenmaler. Nur wenn sie als Künstler geschaffen haben, sind ihnen Figuren gelungen wie Nana, wie Coupeau, wie Denise. Oder wollen sie uns ernstlich einreden, daß ihnen zu jeder ihrer Personen wirklich ein lebendiges Modell gedient, von der Wiege bis zum Grabe? Können sie uns wirklich für alles, was diese Personen sagen und tun, das „menschliche Document" vorweisen? Haben sie gar nichts aus dem Eignen hinzugetan? Das glauben sie wohl selber nicht, oder wenn es wahr wäre, so hätte ihre Schriftstellerei ein Ende; sie wären dann sehr brauchbare Verfertiger von Polizeiberichten, von Conduitelisten und dergleichen, aber was sie mit der Kunst gemein haben, wüßten sie dann wohl selbst nicht zu sagen.

Noch schlimmer steht es mit der andern Behauptung der Naturalisten, daß es sich nicht mehr darum handle, Menschen zu schildern, sondern den wissenschaftlichen Nachweis der Entwickelung dieser Menschen zu liefern. Zola hat hiermit den größten — man kann es nicht gelinder ausdrücken: Schwindel getrieben; in bester Absicht, will ich hinzufügen. Sein Unglück wollte es, daß seine schriftstellerische Lehrlingszeit in die Periode der Popularisirung der Wissenschaft fiel, unter der wir alle leiden. Ohne eigene Forschungen, ohne selbstgemachte Experimente, ohne je durch ein Mikroskop gesehen zu haben, kann heutzutage Jedermann die Weisheit gewisser Bücher für „allgemein Gebildete" nachplaudern. Die schwankenden Resultate

unabgeschlossener physiologischer Untersuchungen werden von diesen Laien für ewige Wahrheiten genommen; Naturgesetze, an deren fester Begründung die größten Gelehrten Zweifel hegen, gelten diesen seltsamen Jüngern der Wissenschaft für selbstverständliche Axiome, — und nun wird flott damit hantirt in dem Gefühl, für tief, für neu, für wissenschaftlich zu gelten.

Zola steht voran in der Reihe dieser wissenschaftlichen Laien. Mit der Energie, die ihn auszeichnet, hat er sich aus dem unsichersten Material der physiologischen Wissenschaft sein fix und fertiges System gezimmert und darauf alle seine Romane aufgebaut. Die Erblichkeit ist Zola's naturwissenschaftliches Steckenpferd, also eine Erscheinung, die als solche zu allen Zeiten unbestritten war, deren Gründe und Gesetze aber noch nicht die allergeringste wissenschaftliche Festigkeit gewonnen haben. Was macht das dem Laien aus? Er hat einige Beobachtungen über menschliche Vererbung selbst gemacht, — wie sie beiläufig Jedermann macht und machen muß —, hat auch Einiges darüber gelesen, und nun ist alles sonnenklar: der und der Vater wird mit der und der Mutter das und das Kind erzeugen; ist noch über einen Großvater oder eine Großmutter etwas Näheres bekannt, so wird sich das Resultat der elterlichen Vererbung in dem und dem Grade umgestalten. Für Zola sind die Gesetze der Erblichkeit, welche die Wissenschaft vielleicht noch ein Jahrhundert lang vergeblich erforschen wird, bis auf die dritte Decimalstelle genau berechnete Regel-de-

tri-Exempel. Das ist es, was ich Schwindel nenne, mag er auch gutgläubig getrieben werden.

Daß das Kind das Product seiner Eltern und Voreltern ist, -- mußte uns das erst Zola sagen? Und wenn das just nichts Neues ist, wozu dann der gewaltige Apparat einer auf mindestens 20 Romane berechneten Vererbungsserie, in welcher uns jene uralte Wahrheit bewiesen werden soll? Daß das Kind eines Säuferpaares wenig Aussicht hat, ein Musterkind zu werden, zumal wenn die schlechte Erziehung dazu kommt, ist das wirklich so sehr neu? Und bedurfte es dazu des wissenschaftlich tuenden Wortkrames? Zola soll uns aber einmal beweisen, daß Nana und Octave Mouret und Gervaise so werden mußten, wie sie geworden sind. Tagtäglich sehen wir, daß Kinder ganz anders sich entwickeln, als nach ihren Eltern zu erwarten stand; die Zahl der Ausnahmen von der directen Vererbung ist fast so groß wie die der Regel. Zola weiß gewiß so gut wie irgendeiner, daß tausend andre Einflüsse dabei mitspielen, — Einflüsse, die wir unmöglich alle nachweisen können. Wozu also dieses ganz und gar oberflächliche Spielen mit einer Wissenschaft, die ihren Namen noch nicht verdient hat, da wir so gut wie nichts von ihr wissen?

Wenn aber auch alles sich so verhielte wie Zola in seinen Erblichkeitsromanen der Rougon-Macquart-Reihe sich und den Lesern einreden will, — was wäre dann gewonnen? Nichts, oder vielmehr alles wäre für

den Romandichter verloren. Wir wären damit nämlich auf dem Standpunkt angelangt, den das griechische Drama mit seiner Idee des unabwendbaren Schicksals, und den die deutsche Nachäffung: das Schicksals-Drama des 19. Jahrhunderts, eingenommen. Wenn ich von vornherein dahin belehrt werde: Nana ist das Kind der und der Eltern, — Eltern dieser Art haben aber nach dem und dem Gesetz der Erblichkeit Kinder von der und der Beschaffenheit, so kann ich mir die ausführliche Veranschaulichung eines solchen Erblichkeitsbeispiels ja wohl ersparen.

Auf der Annahme des freien Willens der Personen beruht unser ganzes Interesse. Diese Annahme mag irrig sein, sie ist es sogar aller Wahrscheinlichkeit nach, — aber ohne diese Fiction gibt es keine große Literatur. Ohne sie sehe ich die Willkür der Götter walten, sehe ich blinde Gesetze der Vererbung die Menschen vor sich herstoßen, aber ich sehe keine Menschen, keine Individuen.

Auf die Individuen kommt es aber auch Zola und seinen Schülern gar nicht an. Das höchste Ziel aller Kunst, soweit sie den Menschen zum Zweck hat: nämlich menschliche Gestalten zu schaffen, existirt für Zola nicht. Ich habe schon in dem Abschnitt „Balzac" ausgeführt, daß sich diese neueste Richtung eigentlich für viel zu gut zur Literatur hält, daß sie sich als Wissenschaft betrachtet. O über die Kurzsichtigen, die nicht sehen wollen, daß fast alle Wissenschaft von

heute schon nach einem Menschenalter die Torheit von gestern ist, daß aber der kleinste, ganz unwissenschaftliche, aber künstlerische Roman die Wissenschaft der Jahrhunderte überdauert! Die Naturalisten haben sich lästerlicher Weise auf Göthes „Wahlverwandtschaften" berufen: auch da sei ein wissenschaftliches Factum, nämlich die ungleiche Anziehung chemischer Körper, die Voraussetzung des Romans. Kein Mensch würde etwas gegen die Verwertung der Wissenschaft durch Zola einwenden, wenn dieser es gemacht hätte wie Göthe, der sich zur Veranschaulichung eines vereinzelten Vorgangs in der Menschenwelt berief auf das Gleichniß eines Vorganges in der Welt der Chemicalien. Gewiß ist es Göthe nicht im Traum eingefallen, aus diesem Gleichniß ein Gesetz für die menschliche Gesellschaft zu machen, noch weniger aber das Wie dieses Gesetzes wissenschaftlich ergründen zu wollen.

Der Humor bei der Sache ist vollends der, daß Zola in der Praxis diese pseudowissenschaftliche Spielerei hübsch bei Seite läßt. Außer der Uebereinstimmung der Familiennamen und dem Gesammttitel: „Geschichte einer Familie" gibt es nichts, was an diese strengen Gesetze der Erblichkeit erinnert. Die einzelnen Romane des Riesencyclus hängen nicht einmal so eng zusammen wie in Balzacs „Menschlicher Komödie", die offenbar Zola als Vorbild gedient hat. Man braucht das „Assommoir" nicht gelesen zu haben, um „Nana" vollkommen, und mehr als Einem lieb ist, zu verstehen;

man kann sich die Lectüre des „Fehltritts des Abbé Mouret“ sparen, und findet dennoch weder in „Potbouille“ noch in »Au bonheur des dames« irgend eine Dunkelheit. — Wozu also der ganze Hocuspocus, an den der Verfasser selbst nicht glaubt? — und „wen betrügt man hier?“ wie Figaro sagt.

Nein, Zola hat keine neue Wissenschaft entdeckt, er hat auch keine nagelneue Kunst geschaffen. Er läßt den realistischen Roman da, wo er ihn gefunden, bereichert durch einige Werke großartiger Kraft, neubelebt durch eine scharfe Beobachtung der Wirklichkeit und verunziert durch eine zu einseitige Betonung des Häßlichen. Man streiche oder ändere bei Zola das Nebensächliche: nämlich die allzu geflissentliche Wahl des rohen Wortes, wo ein weniger rohes genügen würde; die langen Schilderungen von Widerwärtigkeiten, wo sie weder zur Stimmung des Ganzen, noch zur Charakteristik der Personen notwendig sind, — und man hat einen großen Romandichter aus der Schule Balzacs, der seinen Meister an sprachlicher Gewandtheit übertrifft, ihm aber an seelischer Vertiefung und Vielseitigkeit der Menschenschilderung weit nachsteht.

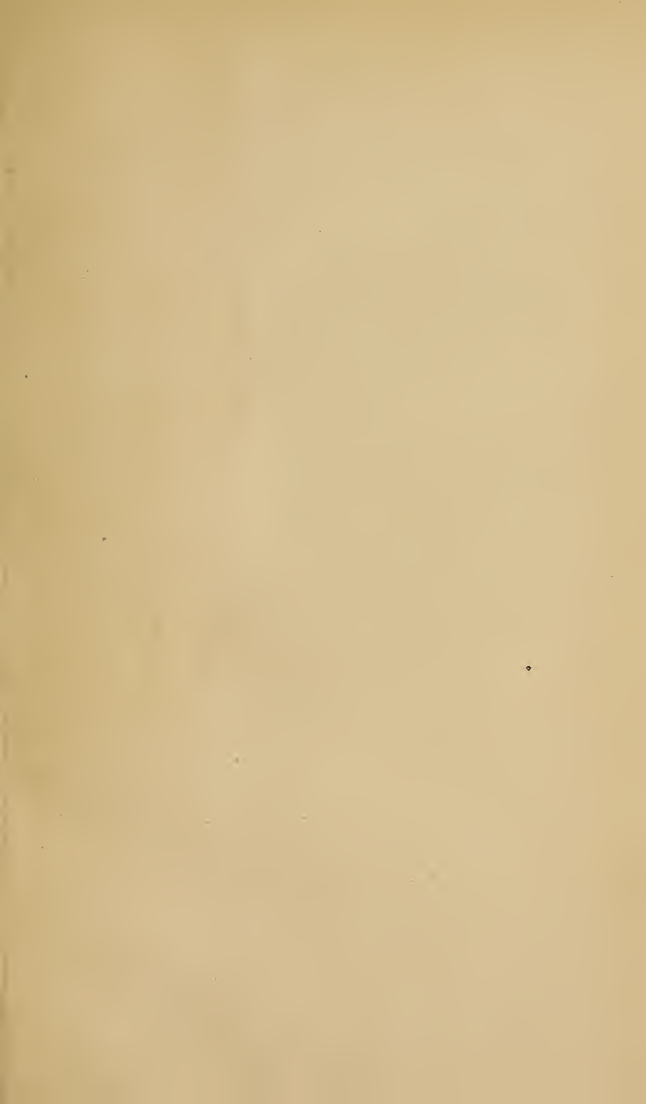
Sobald sich das erste Staunen der Blasirtheit über jene Nebensächlichkeiten gelegt haben wird, ist es mit Zola's ertrotzten Erfolgen zu Ende; er wird dann die Probe zu bestehen haben, ob auch ohne die Rohheiten, ohne die Nacktheiten, ohne die Kunststückchen der Schilderei seine Romane ihre Wirkung üben. Ich glaube,

bei seinem großen Erzählungstalent, bei dem Ernste, mit dem er arbeitet, bei der unleugbar künstlerischen Art seiner Anschauung wird er auch diese Probe bestehen. Er braucht weder auf die Blasirtheit zu speculiren, noch sich mit wissenschaftlichen Flicken zu verbrämen, um als das zu gelten, was er ist: der größte französische Sittenromandichter nach Balzac. Was wir bis jetzt von ihm kennen, ist so entstellt durch Schulmanier und Koketterie mit der Naturwissenschaft, daß ein abschließendes Urteil unmöglich ist. Man betrachte ihn als einen vielleicht heilsamen Sauerteig in dem träge gewordenen Brei des französischen Romans seit Balzacs Tode, und warte mit Geduld auf das Resultat der Gährung.



K. k. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.
Papier der Schlöglmühl.

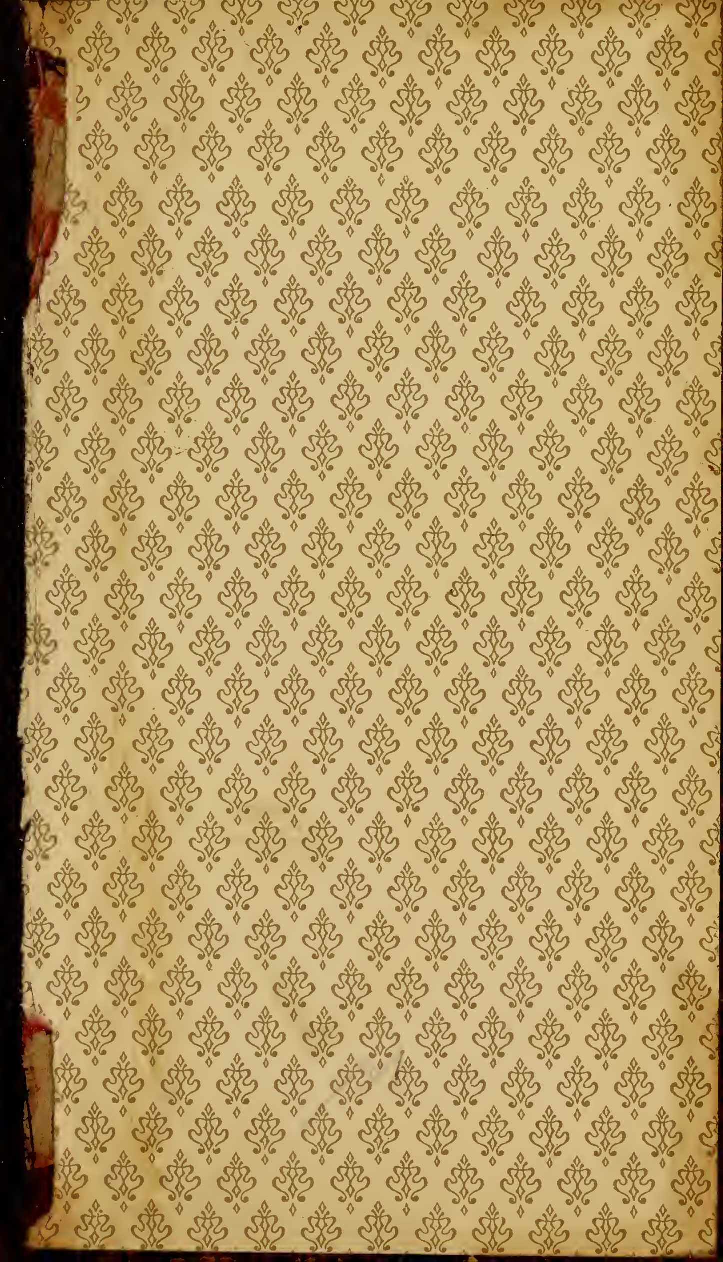














LIBRARY OF CONGRESS
0 027 249 709 6